
3 1761 03555 7412
UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY


EX LIBRIS RICHARDI M. MEYER



DIE MYTHOLOGIE
IN DER DEUTSCHEN LITERATUR
VON KLOPSTOCK BIS WAGNER

VON

DR. FRITZ STRICH
PRIVATDOZENT FÜR DEUTSCHE LITERATURGESCHICHTE
AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN

BAND I

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1910


Germany

Vorrede.

Die Mythologie ist ein unendlich weiter Begriff. Alle sinnlichen Vorstellungen des Göttlichen, alle Symbolisierungen des Unsichtbaren in sichtbaren Gestalten, alle Beseelungen der Natur und alle Personifikationen von Ideen sind Mythologie, wenn sie auf religiösen Glauben Anspruch machen oder einmal machten. Herder betrachtete alles menschliche Erkennen als Mythologie, denn es ist das beständige Verbildlichen der Objekte nach der Analogie des Ich. Die Romantik sah alle echte Dichtung als Mythologie an, denn sie ist ein Symbol des Unendlichen. Es hat ja auch Zeiten gegeben, welche eine Rittermythologie anerkannten und schließlich jeden Stoffkreis, der auf Tradition des Volkes beruht, als Mythologie ansahen. Der Begriff verengerte sich bald, bald erweiterte er sich. So wenn man die Sagen ausschied, die Märchen anfügte. Seit Hamann und Herder zieht die so absurd scheinende und doch so tief bedeutsame Idee einer neuen Mythologie durch die deutsche Dichtung. Also nicht nur ein Volksgeist kann Mythen schaffen. In jedem echten Dichter ist die mythenbildende Kraft lebendig. So kann die schon vorhandene Mythologie eine unerschöpfliche Quelle von Formen und Stoffen für den modernen Dichter sein, oder er dichtet im Geiste der alten Mythologie neue Mythen, denen nur deshalb dieser Name nicht eigentlich zukommt, weil ihnen der religiöse Glauben mangelt. Ich habe mich in meiner Arbeit bestrebt, den viel umstrittenen Begriff der Mythologie so weit als möglich zu fassen. Orientalische, griechische, nordische, christliche und romantische Mythologie bezeichnen noch nicht alle Provinzen des Gebietes. Es blieb einer historischen Darstellung gar nichts weiter übrig, als eben das unter dieser Idee zu begreifen, was eine jede Zeit und ein jeder Dichter unter ihr begriff. Ich bitte diesen Gesichtspunkt festzuhalten, denn er nur rechtfertigt, daß ich

zu einer Zeit und bei einem Dichter als Mythologie behandelt habe, was ich bei andern ganz unberücksichtigt ließ. Sehr Verschiedenes kam natürlich zusammen. Aber all das Verschiedene wird durch einen durchgehenden Gedanken zusammengehalten: die ungeheure Sehnsucht nach dem Mythos, welche fast alle Dichter seit Klopstock und Herder empfanden; man kann diese Sehnsucht Heimweh nennen, denn Mythologie ist das Mutterland aller Dichtung, und niemals konnte das letzte Band zerreißen, das noch immer alle echte Dichtung mit ihrer Mutter verbindet. Das Band ist die Idee des Symbolischen. Ich habe es als meine Aufgabe angesehen, diese Sehnsucht nach dem Mythos in ihren verschiedenen Erscheinungsformen darzustellen, wie und aus welchen Gründen sie sich äußerte, zu welchen Kämpfen sie führte, und welche Konsequenzen sie für die deutsche Dichtung hatte, was jede Zeit und jeder Dichter unter der Mythologie verstand, wie sich die Auffassung ihres Wesens immer wandelte und vertiefte, und wie diese Wandlung mit der Entwicklung der deutschen Dichtung Hand in Hand ging, und endlich: in welcher Mythologie die einzelnen Zeiten und Dichter ihre Ideale zur objektiven Darstellung bringen konnten. Es soll sich dabei zeigen, in welchem Verhältnis die Phantasie des einzelnen Dichters zu der Phantasie des mythenschaffenden Volkes steht, und wie die mythenschaffende Kraft auch in dem einzelnen Dichter lebendig wird. Ja, das Problem von dem Verhältnis der Dichtkunst und Mythologie wird so zu einer Parallele des Problems von dem Verhältnis des Individualismus und Sozialismus. Dabei war es natürlich nicht möglich, in den Grenzen der Dichtung zu bleiben. Mythologie ist die lebendige Einheit von Dichtung, Philosophie und Religion. Es mußten auch Philosophie und Religionsgeschichte oft in weitem Umfange herangezogen werden, denn eines ist ohne das andere gar nicht zu verstehen. Mein Standpunkt war freilich der literarhistorische — sonst hätte ich Erscheinungen wie Lessing und D. F. Strauß weit eingehender würdigen müssen. Aber vielleicht darf ich meine Arbeit als einen Beitrag zu einer allgemeinen Geschichte des Mythos betrachten, die ich für eine der größten und interessantesten Aufgaben der Geistesgeschichte halte. Hier wird allerdings

die Bewertung des Mythos eine andere sein. Denn die zum Heile der Menschheit mit der historischen und philosophischen Erkenntnis der Mythologie zunehmende Befreiung des Menschengeistes von dem Mythos bedeutet für die Kunst und Poesie eine zunehmende Verarmung. — Ausgeschlossen war von meiner Arbeit die Quellenuntersuchung der einzelnen Mythenstoffe und die Stoffgeschichte überhaupt. Ich wollte Ideengeschichte geben und da die Befruchtung der Geister durch einander und die dadurch erfolgende Entwicklung darstellen. Wenn es das Ideal der Geschichts-Wissenschaft ist, die Zusammenhänge aller Erscheinungen, ob nun in ihrer Wirkung und Wechselwirkung, oder ihrer Gegensätzlichkeit oder ihren rein immanenten Beziehungen herzustellen, so wollte ich diesem Ideal dienen, und es wird sich zeigen, daß vieles, was sonst nur getrennt dazustehen schien, unter der Idee der Mythologie zur Einheit kommt. Die vorliegenden Forschungen habe ich so benützt, daß sie in dem neuen Zusammenhange auch in einem neuen Lichte erscheinen sollten. Daß ich zu mythischen Dichtungen wie Goethes Faust oder Wagners Nibelungen nur Andeutungen gebe, ohne näher darauf einzugehen, wird man bei der ungeheuren Literatur über solche Werke begreiflich finden. Daß meine Arbeit nicht auf Vollständigkeit nach irgend welcher Richtung hin Anspruch macht, ist bei der geradezu unendlichen Weite des Themas von selbst verständlich. Viel bleibt noch etwa für die Darstellung des Naturgefühles und des Symbolischen vom Standpunkte der Mythologie aus zu tun. Die Bedeutung der Sagen und des Aberglaubens im engeren Sinne für die moderne Dichtung muß noch behandelt werden. Aber ich hoffe, wenigstens die großen Linien der Entwicklung gezogen und nichts übersehen zu haben, was einmal wichtiger Faktor war. Den Schwerpunkt meiner Arbeit erblicke ich in der Romantik, denn in ihr erst kam die Idee der Mythologie zu ihrer vollsten Entfaltung und Ausnützung für alle Gebiete des geistigen Lebens. Aber die Romantik ist nur die folgerechte Entwicklung aus der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. Dieses hat die Idee der Mythologie so weit entwickelt, daß die Romantik daraus entstehen mußte. Denn ich glaube ohne allzugroße Einseitigkeit dargestellt zu haben, daß tatsächlich die Idee der Mythologie

Keim und Zentrale der Romantik war. Wagner ist das Ende der romantischen Entwicklung. Den Ausschnitt von Klopstock bis Wagner wird die Arbeit selber rechtfertigen. Jede Willkür liegt ihm fern, denn er bildet wirklich ein geschlossenes Ganzes. Mit Klopstock, d. h. mit dem neuen Aufschwung der deutschen Dichtung beginnt sich das mythische Bedürfnis zu bewegen, oder mit der Regung des mythischen Bedürfnisses beginnt wieder der Aufschwung der deutschen Dichtung. Mit Wagner kam diese Mythensehnsucht auf ihren Höhepunkt und zu ihrer vorläufigen Erfüllung und Ruhe. Freilich entstand schon in Wagners Zeit eine neue Form des mythischen Verlangens. Wilhelm Jordan erkannte wie schon Schelling und Friedrich Schlegel die innige Verwandtschaft zwischen dem Zeitalter der Naturmythe und dem Zeitalter der Naturwissenschaft. Beide suchen und finden das Göttliche in der Natur. Unsere Epoche ist eine Rückkehr zur Mythologie auf der Stufe wissenschaftlicher Erkenntnis. Der moderne Dichter hat die Aufgabe, die neue Religion der erkannten Naturgesetze in den ewig wahren Formen der auf Anschauung und Ahnung beruhenden Mythologie des Volkes darzustellen. Jordans eigener Versuch, die Nibelungensage mit dem Gedanken der natürlichen Zuchtwahl zu erfüllen, ist nun freilich völlig mißglückt und hat den Mythos nur zu einer Fratze gemacht. Aber das Bedürfnis, für die Erkenntnisse der neuen Zeit die mythischen Formen zu finden und sie damit für die Poesie zu gewinnen, ist gerade in den letzten Zeiten an vielen Stellen wieder wach geworden. Die Ideale aller Zeiten verlangen nach dem Mythos. Richard Wagners Mythen werden dem neuen Geschlechte schon nicht mehr — als Mythen — genügen. Die Ideale der Schönheit und der Wahrheit sind in ewigem Wandel, und mit ihnen wandeln sich die mythischen Formen. Das Verlangen nach einer Mythologie bleibt ewig jung. Erst kürzlich hat Gerhard Hauptmann auf griechischem Boden den Ruf nach den Göttern Griechenlands erhoben. Überall greift man zu den Formen des Mythos und sucht neue Formen in seinem Geiste. Denn das bleibt doch immer das Wichtigste: daß die mythenschöpferische Kraft im Dichter lebendig ist.

Dachau, den 1. Oktober 1909.

Inhalts-Verzeichnis.

II. Teil. Die Romantik und die Folgezeit.



I. Teil

Die Mythologie von Klopstock bis Goethe



1. Kapitel.

Klopstock und die Mythologie bei Herders Auftreten.

§ 1. Die christliche Mythologie.

Als Herder mit seinen Fragmenten zur deutschen Literatur auftrat, erkannte er seine Aufgabe darin, sich gegen die überwältigende Macht der Tradition zu stellen, um der deutschen Dichtung neue Bahnen zu weisen. Die Nachahmung fremder Muster in ihren äußeren Zufälligkeiten sollte durch eine nationale Dichtkunst überwunden werden. Die äußeren Zufälligkeiten, welche die deutschen Dichter jener Zeit nachahmten, waren die fremden Mythologien, und dagegen trat Herder in seinen Fragmenten auf. Es handelt sich um die Mythologie der Orientalen, der Griechen und Römer. Zuerst mußte die orientalische Mythologie abgefertigt werden, denn sie hatte durch Klopstocks Messias die aktuellste Bedeutung gewonnen.

Mit diesem Epos beginnt sich eine Sehnsucht in Tat umzusetzen, welche schon die Schweizer Kunstrichter empfanden. Die ewig wiederholte Verwendung der klassischen Mythologie entsprang keinem mythischen Bedürfnis, sie war Tradition und nichts wie Schmuck, Zierat oder Stoffquelle. Aber gerade das antike Ideal, dem man nachzustreben meinte, hätte deutlich genug ein tiefes Geheimnis seiner Größe enthüllen können: daß die wahre Kunst nur aus dem Boden einer nationalen Religion und Geschichte erwachsen kann.

Eine Geschichte ihrer Nation kannten die deutschen Dichter nicht; es fehlte ein Held, der die Augen auf sich lenkte, eine Tat, welche Begeisterung wecken konnte. Ein von nationalem Bewußtsein getragenes Lebensgefühl hatte in

den zersplitterten Verhältnissen und dem Mangel an einem öffentlichen Leben nicht aufkommen können. Zwischen den Gebildeten und dem Volke gähnte eine weite Kluft. Seit den Tagen der Renaissance war die Nachahmung der Antike Tradition geworden. Gleichbedeutend mit der Antike war die klassizistische Dichtkunst Frankreichs.

Der Gegensatz des heidnischen Geistes in den nachgeahmten Mustern und der christlichen Religion mußte auffallen. Aber man hielt das Christentum keiner poetischen Darstellung für fähig, denn ihm fehlt das Bildhafte. Tatsächlich war das protestantische Christentum jener Zeit nicht mehr imstande, auf Gemüt und Phantasie des Menschen zu wirken. Die um sich greifende Aufklärung nahm ihm auch den letzten Rest von dem, was eine Dichtkunst einer Religion entnehmen kann, um sich die Welt zu einem poetischen Bild zu gestalten, das auch dem religiösen Bedürfnis entgegenkommt: es ist das Mythisch-Wunderbare. Wollte ein protestantischer Dichter seine eigene Religion zum Gegenstand seines Dichtens machen, mußte er sich selbst eine Mythologie aus ihr schaffen, wenn er dem poetischen Gesetz der Anschaulichkeit gerecht werden wollte. In England erstand solch ein mythenschaffender Dichter, und wie so oft mußte sich die deutsche Dichtung erst an fremder Größe begeistern, um die eigene Kraft zu entdecken.

Um Milton entzündete sich ein segensreicher Kampf. Er hatte sich nicht gescheut, zur Versinnlichung jenes übersinnlichen Reiches, in dem sich sein Geist bewegte, den unsinnlichen Protestantismus mit katholischen, alttestamentlichen, griechischen und ganz neu-allegorischen Vorstellungen zu bereichern und sich so eine eigene Mythologie zu schaffen. Sein Beginnen stieß auf heftigen Widerstand, besonders in Frankreich, wo der Kampf um den Vorrang der Antike oder der neuen Dichtkunst tobte. Boileau, der Gesetzgeber, erklärte die christliche Religion für durchaus untauglich zur epischen Darstellung. Im Epos muß alles Körper, Seele und Geist annehmen. Der christlichen Religion aber fehlt es am Bildhaften. Auch ist sie viel zu erhaben und wahr, um Fabel und Dichtkunst werden zu sollen. Die Götter und Helden der Griechen aber sind für die Dichtung geschaffen.

Die ärgsten Widersacher Miltons waren Voltaire und Magny, die ihm die gleichen Vorwürfe machten und die Mischung verschiedener Gottheiten nicht laut genug tadeln konnten. Miltons Epos wurde von Bodmer ins Deutsche übersetzt. Er und sein Mitarbeiter Breitinger erkannten die Größe der Dichtung und suchten sie ästhetisch zu begründen. Das mußte dem Allgewaltigen in jener Zeit, Gottsched, unbequem und verdächtig sein.

Auch Gottsched verwarf wie die französischen Kunstrichter die Mythologie des verlorenen Paradieses. Seine allgemeine Stellung zur Mythologie in der Dichtkunst ergibt sich aus seiner ästhetischen Anschauung vom Wunderbaren und vom Wahrscheinlichen. Daß die Wurzeln der Poesie in der Mythologie zu finden seien, davon wußte er noch nichts. Er leitete den Ursprung der Poesie aus dem Vergnügen an Wein und Liebe her. Und als dann der Aberglaube dem Wein Bachus, der Liebe Venus vorsetzte, da wurde aus dem Preise von Wein und Liebe das Lob der Götter. Die erste Art des für die Poesie notwendigen Wunderbaren, d. h. dessen was in Erstaunen setzt, ist alles, was von Geistern und Göttern herrührt, aber es darf nicht gegen die Wahrscheinlichkeit verstoßen, welche das oberste Gesetz der Dichtkunst ist. Die Verwandlungen oder sonstigen Wunderwerke der Götter sind unwahrscheinlich. Die Darstellung der Götter bei Homer ist unwahrscheinlich, weil sie wie die Menschen geschildert sind. Allerdings steckte zu Homers Zeiten die Lehre von den Göttern noch in dicken Finsternissen. Die Philosophen hatten sich noch nicht auf die Untersuchung der göttlichen Natur verlegt, und von einer Offenbarung wußte man nichts. Trotzdem hätte Homer nicht die Gottheit so verächtlich abbilden sollen. Unwahrscheinlich ist auch die Darstellung der Engel und Teufel, wie die Mischung der heidnischen und christlichen Mythologie bei Camoens, Tasso, Milton, am unwahrscheinlichsten die neu erfundenen Allegorien Miltons. Ganz zu verwerfen ist darum freilich die Mythologie nicht. In die tragische Fabel dürfen die Götter, wie Horaz gelehrt, nicht ohne die höchste Not gemischt werden und dann nur so, daß die Einmischung wahrscheinlich erscheint. Bei Stoffen, die nicht antik sind, muß sie aber ganz ver-

mieden werden. Maschinen sind nicht zu dulden und auch nicht die Zaubereien, welche man die Maschinen der neueren Zeit nennen kann; sie sind unwahrscheinlich, weil niemand mehr an sie glaubt. In biblischen Schauspielen aber scheinen die Engel fast notwendig zu sein, weil sie unserer Theologie so gemäß sind, wie den Heiden die Götter.

Im Heldengedicht muß alles wunderbar klingen. Daher müssen auch ungewöhnliche Personen darin aufgeführt werden. Dieses sind nun die Götter und Geister, die der Poet allegorischer Weise dichtet, und denen er wie den Menschen bestimmte Charaktere geben muß. So stellt bei den Alten Jupiter die Allmacht, Mimona die Weisheit, das Verhängnis aber den unabänderlichen Willen Gottes vor. Für die Fabeldichtung sind die heidnischen Götter noch heute gut zu brauchen, daher sind die Zesianer lächerlich, wenn sie die ganze Mythologie verwerfen und so dem Poeten hundert artige Allegorien entziehen. Denn als Allegorienmagazin ist die Mythologie sehr verwendbar, und besser, man bleibt bei dem schon Eingeführten, als daß sich jeder eine neue Sprache macht. Im allgemeinen also wollte Gottsched die Mythologie auf das geringste Maß beschränkt wissen. Sie soll nur in der größten Not und nur wahrscheinlich angewandt werden, und sie soll niemals wirkliche, sondern nur immer allegorische Bedeutung haben, denn Gottsched huldigte, wie seine Zeit, der allegorischen Auffassung der Poesie. Milton schien ihm ganz besonders gegen die Gesetze der Wahrscheinlichkeit zu verstoßen.[1])

Die Schweizer verteidigten ihren vergötterten Dichter. Ihre Ästhetik suchte vor allem die Gesetze der poetischen Phantasie zu ergründen. Sie fanden das oberste Gesetz in der Forderung des durchgängigen Gleichnisses und Bildhaften. Zum Wunderbaren gewannen sie ein ganz anderes Verhältnis wie Gottsched. Breitinger handelt im 6. Abschnitt seiner kritischen Dichtkunst von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen. Gerade das Wahrscheinlichmachen des Wunder-

---

[1]) Kritische Dichtkunst. Vgl. besonders die Abschnitte „Von dem Wunderbaren in der Poesie“ und „Von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie“; ferner „Vom Ursprung und Wachstum der Poesie“, „Von dem Heldengedichte“, „Von Tragödien und Trauerspielen“.

baren ist der Triumph der Dichtkunst. Die Urquelle aller poetischen Schönheitswirkung ist das Neue. Die äußerste Stufe des Neuen ist das Wunderbare. Das Wunderbarste aber sind die vom Dichter neugeschaffenen Wesen, die Allegorien, welche in einem Rechte mit den heidnischen Gottheiten stehen. Bodmer lieferte zu diesem Abschnitte die Ergänzung. Er kämpfte gegen Gottsched wie gegen Magny, Voltaire und Addison, die Gegner Miltons. Die kritische Abhandlung vom Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen rechtfertigt Miltons körperliche Vorstellungen übersinnlicher Wesen mit den Gesetzen der Poesie. Denn das Wunderbare, d. h. das Ubersinnliche, Unsichtbare, wie der Tod, die Sünde, das Chaos, die Nacht, vermag nur den Sinnen sichtbar dargestellt eine Wirkung auf die Einbildungskraft zu tun. Ein ziemlich schwach gestützter Abschnitt von Miltons Anbringung der mythologischen Geschichte und Theologie in seiner Dichtung richtet sich vornehmlich gegen Voltaire. Allerdings, so meint auch Bodmer, ist der heidnische Polytheismus das schimpflichste Opprobrium des menschlichen Verstandes, eine schändliche Theologie. Von den Dichtern aber darf er gebraucht werden als Hirngespinst, als Geschichte einer von Poeten erfundenen oder durch sie in Besitz genommenen Welt, als Exempel der Kultur und des Geistes einer Zeit, oder im Munde dramatisch eingeführter Personen, mit denen der Dichter sich nicht identifiziert, endlich zu Vergleichungen und Allegorien. Nur so aber hat Milton die Allegorie gebraucht. Er hat sie nicht für Wahrheit gegeben oder mit der Geschichte der Offenbarung verwechselt.

Das allerdings wäre gottlos und verwerflich gewesen. Es war das eigentliche Verdienst der Schweizer, die Bedeutung der Mythologie für die Kunst erkannt zu haben. Ihre Verteidigung rechtfertigt die sinnlichen Formen des Übersinnlichen. Ihr Standpunkt gegenüber der griechischen Mythologie ist in jener Zeit wohl zu verstehen, da auch die Wissenschaft noch weit entfernt war, Wesen und Bedeutung der Mythologie richtig einzuschätzen; noch wurde sie als ein Vorrat bewußt geschaffener Erfindungen und Allegorien, als verbildlichte Wissenschaft, als Geschichte oder mißverstandene Offenbarung betrachtet. Naturforscher und Philosophen, Staatsmänner und

Alchymisten, Historiker und Theologen fanden ihre eigenen Lehren und Kenntnisse in der Mythologie. Wieder andere betrachteten sie als einen Wust unsinniger Fabeln. Die beliebtesten Lehrbücher der Mythologie scheinen bei Herders Auftreten, Damm und Banier gewesen zu sein.

Hederichs gründliches Lexikon mythologikum[1]) war eine unerschöpfliche Quelle der Dichter und blieb es bis Kleist und Grillparzer. Hederich rechtfertigte seine Behandlung der Mythologie mit ihrem Nutzen für christliche Theologen, Philosophen, Philologen und Künstler. Merkwürdigerweise gedachte er gerade der Dichter nicht. Er sah in der Mythologie teils wahre Historien, teils natürliche Dinge, teils aber auch nur gute Sittenlehren und deutete sie demgemäß, ohne die Grillenfängereien der Metaphysiker und Alchymisten zu berücksichtigen.

Chr. T. Damm[2]) vertrat die allegorische Auffassung der Mythologie. Er betrachtete es als seine Aufgabe: „das unter den Bildern und Umständen eingehüllt Liegende“ zu entwickeln. Unter der Mythologie verstand er die Erdichtungen und Erzählungen des Homer, und seinem Verständnis sollte das Werk vor allem nützlich sein. Die Quellen der Mythologie leitete er aus der Sinnlichkeit und Einbildung, der Nachahmung, Bedürftigkeit und Dankbarkeit der ältesten Menschen her. Dieser Eigenschaften bedienten sich die ersten Lehrer des Menschengeschlechtes, um ihre Ansichten in sinnliche Erzählungen und Vorstellungen zu kleiden. Die Dichter und Künstler beförderten den Aberglauben. Die erdichteten Götter wurden von Veränderungen der Luft, der Sterne, der Elemente und der menschlichen Umstände hergenommen; sie sind also Natur-Allegorien oder Verkörperungen moralischer Begriffe. Auch die historischen Begebenheiten wurden in wunderbare Umstände eingehüllt.

Anton Banier vertrat eine ganz historische Erklärungsweise der Mythologie, wie sie schon Euhemeros versucht hatte. Die Götter waren vergötterte Menschen, mit denen das Heiden-

---

[1]) Lpz. 1724.

[2]) Einleitung in die Götterlehre und Fabelgeschichte der ältesten griechischen und römischen Welt. Berlin 1763, 1764, 1769.

tum den Himmel anfüllte. Die Mythologie ist die Geschichte der ersten Zeiten. (Wir werden sehen, daß unter den deutschen Dichtern Wieland dieser Auffassung huldigte.) Ihre Quellen liegen in der Eitelkeit der Menschen, ihrer Unwissenheit auf allen Gebieten des Wissens, in den Künsten der Dichter, Redner und Bildner, in den Berichten der Reisenden, in den Überlieferungen der heiligen Schrift. Baniers Götterlehre wurde von Joh. Ad. Schlegel ins Deutsche übersetzt. Seine Vorrede ist höchst charakteristisch für die Auffassung der Mythologie in jenen Zeiten. Sie ist eigentlich eine Verteidigung der Mythologie gegen den Vorwurf der Unnützlichkeit. Freilich: das System der alten Götterlehre ist an sich betrachtet so übel zusammenhängend, so widersprechend und ungeheuerlich,[1]) daß nichts den Stolz der Menschen so sehr demütigen kann wie die Betrachtung, daß der ganze Erdkreis einst dieses Gewebe von Torheiten und Ungereimtheiten für Wahrheit gehalten hat. Es ist das traurigste Zeugnis, in was für Ausschweifungen sich die menschliche Vernunft verirren kann, wenn sie die Leitung der göttlichen Offenbarung verläßt. Aber Kenntnis der Mythologie ist unentbehrlich für die Wissenschaften und Künste. Ohne sie sind die Schriften der Alten nicht zu verstehen. Die Sittenlehre und die Theologie kann von diesen Ausschweifungen manches Negative lernen. Die aufgeklärte Naturlehre kann die ungeheuren Fortschritte der Wissenschaft seit diesen ungereimten Ausgeburten der Unwissenheit und Furcht beweisen. Die meisten Vorteile aber kann die Geschichte aus ihnen ziehen.

Gerade eine solch niedrige Auffassung der Mythologie mußte die Schweizer dazu bestimmen, nach ihren an Milton gebildeten Anschauungen vom Wunderbaren und ihrer ganzen Gefühlsrichtung nach, die der Dichtkunst notwendige Mythologie in den Wundern des Christentums zu suchen. Breitinger bezeichnete diese denn auch im schroffen Gegensatze zu Boileau und Gottsched als den höchsten Stoff der Dichtkunst. Für Bodmer schien die Vorbedingung eines neuen Homer, den er

---

[1]) Wir werden dieser Auffassung bei Wieland wieder begegnen, der sie sich nach Lucian bildete. Erst Herder und Goethe faßten ganz im Gegenteil die griechische Mythologie als ein geschlossenes Kunstwerk auf.

sehnsüchtig erwartete, die Liebe zum Christentum zu sein. Eine Materie aus der wahren Religion hat vor einem Gedicht der heidnischen Mythologie den Vorzug der Wahrscheinlichkeit in seinen wunderbarsten Erfindungen, der höchsten Würde und Majestät für sich.[1]) So anfechtbar nun auch diese Begründung ästhetisch sein möge, so wohl berechtigt erscheint sie zu jener Zeit. Die Heranziehung der christlichen Formen mußte dem Siege des christlich modernen Gehaltes vorausgehen, der sich in alle Formen des Mythischen senken ließ und gerade in der Plastik und Tiefe der griechischen Mythologie seine höchste Kunstvollendung finden sollte. Die Forderung des Christlichen ist auch die erste Bedingung einer nationalen Literatur gewesen, wenn auch gerade das Christentum die Grenzen der Nationen niederreißt, denn der Weg zum Nationalen mußte erst durch ein allgemein modernes Empfinden gebahnt werden. Bodmer und Breitinger haben dem neuen Homer die Wege gewiesen. Klopstock hatte den Helden seines Vaterlandes gesucht, den er besingen könnte. Er fand ihn nicht. Bodmers Milton-Übersetzung öffnete ihm die Augen. Das höchste Heldengedicht ist das Gedicht des himmlischen Helden. 1748 erschienen die ersten Gesänge des Messias.

Klopstock hat sich, von den benutzen Überlieferungen der Bibel abgesehen, aus den durch das alte und neue Testament, sowie durch Milton gegebenen Elementen eine neue und zum Teil ganz willkürliche Mythologie bilden müssen, da er sich als Protestant der katholischen Vorstellungen nicht bedienen konnte. Sie blieb unanschaulich und also unpoetisch, denn er richtete offenbar sein ganzes Bestreben darauf, die Bilder des Göttlichen möglichst unbestimmt und nebelhaft zu halten, um dem Grundsatz seiner Religion nicht zuwider zu handeln. Er machte den unmöglichen und auch wirklich ganz mißlungenen Versuch, rein geistige Wesen vor eine rein geistige Anschauung zu bringen. Der allegorischen Erfindungen wollte er sich nicht bedienen, denn wie Gottsched und die französischen Kunstrichter verwarf er mehrfach die Mischung von Allegorien mit Engeln, Göttern und Menschen bei Milton und

[1]) Bodmer selbst entwarf schon 1471 den Plan zu einem Epos vom geretteten Noah.

Voltaire.[1]) Schon das allgemeine Weltbild des Messias ist ganz verschwommen gehalten, denn immer soll der Eindruck des Unendlichen, Unermeßlichen erweckt werden. Was sich an bestimmteren Vorstellungen dabei ergibt, ist etwa dieses. Über dem von Gestirnen erfüllten Raume breitet sich der von lauter Sonnen umgebene Himmel, zwischen denen der Weg zum Allerheiligsten führt, wo Jehova in heiligem Dunkel auf goldenem Throne sitzt. Eine Sonnenstraße führt an mannigfachen Gestirnen vorüber zur Erde. Auf ihr führt am Nordpol eine englische Pforte hinunter in ihren Mittelpunkt, von wo eine sanfte Sonne Leben und Wärme in ihre Adern strömt. Dort ist die Versammlung der Erdengel. Außerhalb dieser Welt, welche der Schauplatz der Erbarmung ist, liegt die Hölle in ewige Dunkelheit eingeschlossen. Ein Feuergebirge erhebt sich aus ihrem unendlichen Abgrund; zwei Engel halten Wacht an ihren Pforten, von denen ein strahlender Weg zu Gottes Welten hinüberführt. Der Himmel ist der Wohnort der Myriaden von Seraphim und Cherubim. Auf der Sonne wohnen die Seelen der heiligen Väter von Adam her. In der Hölle hausen die gefallenen Geister, Satan ist ihr Fürst. Ihm zunächst kommt Adramelech, dann Moloch, der kriegerische Geist in tönender Rüstung, der zur Verteidigung der Hölle die Berge auf einander türmt, Belielel, der umsonst den himmlischen Frühling in der Hölle nachbilden möchte, Magog, des toten Meeres Bewohner und endlich Abbadona, der reuige Teufel, einst der Freund des lichten Seraphs Abdiel, der nun an den Pforten der Hölle Wache hält. Den Stern Adamita umschweben die Seelen der künftigen Menschen. Einen andern Stern umschweben Menschen, wie wir, aber voll Unschuld und unsterblich. In der Mitte der Erde, wo die Versammlung der Engel ist, wohnen auch die Seelen der

[1]) Werke, (Göschen) VIII, 150. Gelehrtenrepublik, die Henriade X, 259. Eine Beurteilung der Winckelmannischen Gedanken . . . V, 299. Wundercur. Vgl. über die Maschinerie von Schutzgeistern und allegorischen Personen in Epen vor Klopstocks Messias bei Pietsch, König, Postel, Triller: Muncker, Klopstock 77 f., über die Engel und Teufel, ihre Quelle in Milton und in der Bibel, ihre Darstellung und Charakteristik, ferner über Klopstocks Anschauung vom Weltall: Muncker 90, 96, 99, 111, 117 ff., 120 ff., 124 ff.

gestorbenen Kinder.[1]) Jedes Gestirn hat seinen Schutzengel. Uriel und drei andere Seraphim sind die Engel der Sonne. Eloa und Gabriel walten auf der Erde. Gabriel ist dem Erlöser zum Dienste auf Erden bestimmt. Auch jeder Mensch hat seinen Schutzengel. Die Engel der Jünger, Marias und anderer werden genannt. Der Lieblingsjünger Johannes hat deren zwei. Der Engel des Ischarioth wird nach dem Verrate dem Simon Petrus als zweiter Engel zugeteilt, da auch Petrus von der Wut des Verderbers gesucht wird.

Klopstock hat sich die himmlischen Gestalten etwa nach der Art der Spiritisten vorgestellt. Seine Geister haben Astralkörper. Dem Auserwählten unter den Seraphim, Eloa, schuf Gott aus einer Morgenröte den ätherischen Leib. Wenn Gott von seinem Throne heruntersteigt, fährt ihm Eloa auf glänzendem Wagen, mit fliegendem Haar und Gewande nach. In der hoch erhobenen Rechten hält er ein Wetter empor, aus dem es bei jedem erhabenen Gedanken donnert. Den Todesengel mit dem flammenden Schwerte schuf Gott aus einer nachtenden Wolke und aus strömenden Flammen. Im Gegensatz zu den strahlenwerfenden Lichtgestalten der seligen Engel sind die Geister der Hölle ganz dunkel und schrecklich anzusehen. Selbst wenn sie trügerischer Weise das Lichtgewand der Seligen annehmen, werden sie noch durch die Lichthülle hindurch erkannt. Dem seligen Geiste des heiligen Vaters Adam war ein schwebender Leib, aus Heitre gebildet, zur verklärten Hülle geworden. Den verklärten Seelen werden unsterbliche Strahlen in den neuen, schwebenden Leib gegossen. Die Seelen der künftigen Menschen sind schon in Leiber menschlicher Bildung, wie in luftige Düfte gehüllt, die

[1]) Man vergleiche mit diesen Anschauungen von den Bewohnern anderer Sterne Klopstocks späteres Gedicht „Die höheren Stufen", welches diese Anschauungen gleichsam in Fluß und Entwicklung darstellt. Hier sieht er im Traum die Bewohner des Jupiter, Unsterbliche, deren duftiger Leib oft seine Bildung ändert. Diese Vorstellung übrigens hat sich Klopstock offenbar nach Ossian gebildet, der in seinen Liedern von Temora schildert, wie die Geister der Vorzeit oft in den Wolkendunst das Spiel sich schnell umwandelnder Bildung hüllen. Vom Jupiter steigen diese Geister zur Sonne. Denn oft steigen die Glücklichen höher und werden dann glücklicher.

der Abendschimmer rötet. Von Gott hat sich der Dichter überhaupt keine Vorstellung gebildet. Die Seraphim und Cherubim, die durch die unendlichen Räume von Stern zu Stern, vom Himmel zur Hölle fliegen können, haben in Klopstocks Epos fast nur eine passive Aufgabe zu erfüllen. Sie bringen Botschaften Gottes, vollführen seine Befehle, bestaunen und besingen seine unfaßliche Herrlichkeit; sie versammeln und geleiten die Seelen. Ihren Schutzbefohlenen helfen sie nicht allzu viel. Den Augen der Sterblichen sind sie unsichtbar, nur ihr Lichtschimmer offenbart sie ihnen. Die gefallenen Geister, die Jesus vernichten wollen und dazu sterbliche Menschen durch Träume und Gesichte verführen, dienen nur der Herrlichkeit Gottes als ihr dunkler Hintergrund, von dem sie um so strahlender sich abhebt. Im Kampfe mit den seligen Geistern erliegen sie stets. Mit der irdischen Vernichtung Christi erfüllen sie nur Gottes ewigen Ratschluß. Christus vernichtet sie am Ende ganz.

Die Mythologie des Messias also besteht im allgemeinen aus höchst unanschaulichen Vorstellungen der seligen und gefallenen Engel, und das schließt auch dieses christliche Heldenepos mit allen Epen jener Zeit zusammen, die wir noch näher kennen lernen werden: denn der Kampf der guten und bösen Geister um die Seele des Helden ist das epische Thema dieser Zeiten gewesen und macht das mythologische Element, den Apparat des Wunderbaren aus, den die Dichter nicht entbehren zu können meinten. Klopstock knüpfte damit unmittelbar an Miltons verlorenes Paradies an, in dem die gefallenen Geister mit den seligen Engeln um das erste Menschenpaar kämpfen. Einige Gestalten, wie Uriel, der in der Sonne herrscht, und Abdiel, der sich am eifrigsten den Verrätern widersetzt, gingen direkt von Miltons in Klopstocks Epos über. Sonst aber hat er sich in der Weiterbildung und Vervielfältigung der mythischen Gestalten von Miltons Einfluß ziemlich frei gehalten, dafür auch lange nicht dessen immerhin noch poetische Anschaulichkeit erreicht. Er hat Miltons allegorische Erfindungen, wie die Sünde und den Tod, die Nacht und die Zwietracht, ganz verschmäht und ebenso die griechische Mythologie, deren sich Milton nicht nur zu einer Fülle von Vergleichen, Bildern und Anspielungen bediente;

denn in Miltons Hölle sind auch die griechischen und andere heidnische Götter unter den gefallenen Geistern. Und hier ist es nun ungemein charakteristisch, wie Klopstock die Miltonsche Mythologie verwandelt. Die Götzen haben für ihn keine Wirklichkeit. Aber am jüngsten Gericht werden die Götzenbildner in die Hölle verdammt: die Götterschöpfer, die betrügerischer Weise Bilder ihrer Erfindung zu Göttern machten und ihnen Opfer bringen ließen, die Stifter des neuen Wahns, welche wohl selber wußten, daß die angebeteten Götzen nicht Gebete erhören und helfen konnten, und die sich doch aus Stolz und Herrschsucht dem wahren Gotte nicht beugen wollten.[1]) Hier offenbart sich mit größter Deutlichkeit, wie Klopstocks Stellung zur heidnischen Mythologie eben ganz die Stellung seiner Zeit ist, der die Mythologie nichts wie Betrug oder willkürliche Erfindung schien. Hier mußte Herder einsetzen.

Den heidnischen Seelen in Klopstocks Epos scheinen die Engel „Götter" zu sein; und den höchsten Gott unter ihnen rufen sie mit „Brama", „Tien", „Jupiter", „Wodan" an. Portia, die Heidin, aber ahnt schon im Leben die Wahrheit des Christentums. „Gott, Jupiter oder Jehova, Romulus oder Abrahams Gott". Ihr Engel gießt einen Traum in ihre Seele: Sokrates kündet ihr die göttliche Wahrheit: Elysium ist nicht, noch die Richter am nächtlichen Strom. Das waren nur Bilder schwacher, irrender Züge.

Bei gleicher Gelegenheit wird auch Klopstocks Stellung zur katholischen Mythologie ganz deutlich. Unter der Schar der zu Gericht Berufenen standen noch andere Göttererfinder, und die waren Christen gewesen. Diese Stelle hatte Klopstock zuerst weggelassen, weil er fürchtete, sie würde selbst bei den Besten seiner katholischen Leser den moralischen Wirkungen

---

[1]) Man vergleiche damit auch Klopstocks Gedicht „An die Dichter meiner Zeit", welches mit der namentlich in Frankreich soviel erörterten Streitfrage in Zusammenhang steht, ob die alten oder die neuen Dichter höher zu stellen seien. Die Neueren, sagt Klopstock, sehen heller im Sittlichen, als die Alten sahen. Die mehr der Stufen zu dem Unendlichen aufstiegen, schauen höhere Schönheit. Er, das Sein, ward durch des Altertums Märchen entstellt, die von Göttern sangen.

hinderlich sein, die sein Gedicht haben könnte.[1]) Diese Auffassung des Katholizismus ist jedenfalls der poetischen Wirkung seines Gedichtes sehr hinderlich gewesen.

Es wird sich im Verlaufe der Darstellung zeigen, wie alle Kunstrichter und Ästhetiker die Schwächen des Messias aus dem Mangel einer protestantischen Mythologie herleiteten.

Es war natürlich, daß die Schweizer den Messias mit Jubel begrüßten und in Klopstock selbst den Messias der deutschen Poesie erkannten. Bodmer bestaunte das „Prodigium", daß in dem Lande der Gottschede ein Gedicht von Teufelsgespenstern und Miltonschen Hexenmärchen geschrieben wurde.[2])

Gottsched aber eiferte heftig wider den Gebrauch einer neu erdichteten christlichen Mythologie, durch die das untrügliche Licht des göttlichen Wortes umnebelt werde. Er fand die Erdichtungen Klopstocks ebenso lächerlich und verdammenswert wie die rabbinischen Fabeln des Talmud oder die apokryphen Evangelien und Legenden frommer Betrüger.[3])

Ihm ward aus dem Kreise der Bremer Beiträger eine Antwort, welche die neuen Erdichtungen in christlichen Epen gegen ihn rechtfertigte.[4])

Klopstock selbst legte seine eigenen Ansichten von der heiligen Poesie in einer Abhandlung aus dem Jahre 1755 nieder.

Er begründete darin die Erlaubnis, auch nach poetischer Denkungsart die Lehren der Offenbarung weiter zu entwickeln. Moralische Schönheit ist das Kennzeichen der Dichtung. Homer ist zwar außer seiner Göttergeschichte, die er nicht erfunden hat, schon sehr moralisch. Wenn aber die Offenbarung unsere Führerin wird, so steigen wir von einem Hügel auf ein Gebirge. Die höheren Wesen, welche für unsere philosophische Erkenntnis außer der Schöpfung waren, die wir kennen, sind durch die Offenbarung in dieselbe zurückgekommen. Aber sie mußten nach unserer Art zu denken auch für die Einbildungskraft

---

[1]) 18. Gesang; vgl. dazu: An Bodmer, 2. Dezember 1748. Werke, X, 377.

[2]) Muncker, Klopstock S. 71.

[3]) Muncker 159.

[4]) Dritter Band ihrer vermischten Schriften. Muncker 296.

gebildet werden. Es ist wahrscheinlich, daß endliche Geister Leiber haben, und es ist nicht ganz ohne Wahrscheinlichkeit, daß Wesen, die Gott so sehr bei der Seligkeit der Menschen brauchte, einen Körper empfingen, der demjenigen ähnlich war, welchen der Mittler dieser Seligkeit annahm. Der Verfasser des heiligen Gedichtes ist hier auf eine ganz neue Szene der Einbildungskraft geführt. Man studiert die Mythologie, um den Homer zu verstehen; also wird man doch auch ein heiliges Gedicht erfassen können.

Der Messias weckte die christlichen Dichter. Biblische Epen schwollen zur Hochflut an. Beide Testamente wurden die unerschöpflichen Quellen der Stoffe für Patriarchaden und Religionsgedichte, in denen das Wunderbare durch himmlische und höllische Geister und Engel bestritten wird. Bodmer ragt mehr durch Fruchtbarkeit als durch dichterisches Übergewicht hervor. Das Wunderbare in seinen biblischen Gedichten ist der Kampf der guten und bösen Engel um die Seele des Menschen. Neben Bodmer wirkten Moser und Wieland in gleicher Weise. Lavater dichtete christliche Epen und poetische Erzählungen aus dem Neuen Testament. Nach Miltons Muster erfand Zachariae die Schöpfung der Hölle.[1]) Das Epos bedurfte nach alter Tradition einer Mythologie. Das Wunderbare wurde nach Aristoteles als ein dem Epos Wesentliches angesehen. Das Wunderbare aber ist eine Göttermaschinerie. Im Epos, so lehrte Boileau, muß alles Körper, Seele und Geist annehmen. Jede Tugend wird eine Gottheit, alle Erscheinungen der Natur erhalten mythologisches Gewand. Das Christentum ist wegen seines unmythologischen Charakters zur epischen Darstellung nicht geeignet. Batteux wiederum verteidigte die epische Tauglichkeit des Christentums. Ein zweiter Homer könnte auch die christliche Religion zur Quelle epischer Schönheiten machen. Er müßte einen Helden schildern, der alles unter dem Schutze eines himmlischen Geistes vollbringt. Die Gottheit müßte die Begebenheiten wirken. Das Wunderbare hätte dann sogar den Grund der Wahrheit unter sich. Jedenfalls aber macht die Zwischen-

[1]) Über den Einfluß Klopstocks auf diese Dichter vgl. Muncker 176 f., 182 f.

kunft überirdischer Mächte das Wesen des Epos aus. Ramler, Batteux' Übersetzer, war mit diesen Regeln ganz einverstanden. Denn das Wunderbare ist dem menschlichen Geiste das Angenehmste. Joh. Ad. Schlegel aber, der ebenfalls Batteux übersetzte, zeigte sich nicht so traditionsbefangen. Das Wunderbare ist dem Epos wohl notwendig. Aber es gibt auch ein irdisches Wunderbares, wie Glovers Leonidas beweist, der überhaupt keine Maschinerie hat. Das Göttliche ist dem modernen Dichter nur in religiösen Dichtungen gestattet. Und da muß es dem Zeitglauben entsprechen. Das Reich der Sage steht dabei dem Dichter offen. Da nun aber Gottsched das Wunderbare im Epos nach französischem Muster zur Regel machte, wichen auch die Dichter nicht von der Tradition.

Der Messiade Klopstocks stellte Gottsched das Heldengedicht des jungen Christ. Otto von Schönaich entgegen: Hermann oder das befreite Deutschland.[1]) Gottsched bemerkte in seiner Vorrede, es sei eine große Schwierigkeit für den Dichter gewesen, sein Gedicht nicht ganz von dem Zierat der Maschinerie zu entblößen und andererseits die Wahrscheinlichkeit darin zu beobachten. Unter Maschinerie wird der übernatürliche Beistand der Götter verstanden, den sie dem Helden leisten. Es mußten daher solche Gottheiten ins Spiel gemischt werden, die sowohl Römern und Germanen gemäß als mit der heutigen Wahrscheinlichkeit und mit dem eigenen Glauben des Dichters einstimmig waren. Zu diesem Zwecke hat sich Schönaich der Traumerscheinungen bedient, welche dem Glauben an die Unsterblichkeit der Seele entsprechen. Es sind die Geister seiner Ahnen, die dem Helden im Traume leuchtende Vorbilder hinstellen und ihn zu kühnen Taten ermutigen. Außerdem bedient sich Schönaich auch nach Miltons und Voltaires Muster einer Allegorie, wie der Zwietracht, welche den Segestes zum Verrate stachelt. Der Glaube der Germanen wird in diesem Epos ganz christlich-monotheistisch dargestellt, der Götterglaube der Römer mit Spott und Verachtung geschildert. Nichtsdestoweniger ist der klassischen Mythologie eine Fülle von Bildern und Gleichnissen im Stile

[1]) Lpz. 1751.

Homers entnommen. Schönaichs zweites Epos „Heinrich der Vogler oder die Gedämpften Hunnen“ weist einen ähnlichen Apparat des Wunderbaren auf. Hier aber gab das epische Thema: der Kampf von Christen und Heiden dem Dichter von selbst noch die christliche Mythologie an die Hand. Engel schützen die christlichen Ritter. Satan sendet die Morbona. Sonst sind es wieder die Geistererscheinungen der Ahnen und eine Fülle von allegorischen Abstraktionen. Die Laster, welche sich gegen die Christen empören, werden von dem gottgesandten Engel verscheucht.

Gleichzeitig mit Schönaich dichtete Wieland an einem Heldenepos von Hermann. Die Maschinerie in diesem Gedicht ist nach Virgils Muster gefertigt. Erdamme — terris mater — schützt und ermutigt den Helden. Ihre Nymphen bringen im Traume ratend oder verführend heilige Befehle. Nur dem Schicksale kann auch sie — den griechischen Göttern gleich — nicht widerstehen. Die Götter, deren Namen nicht genannt werden, offenbaren sich durch Blitz und Donner, Prophezeihungen und Opferzeichen erfüllen sich. Dem griechischen Herkulesmythos ist die Wahl des vergötterten Hermann zwischen Tugend und Wollust nachgebildet. Die schrecklichen Söhne der Erdamme erinnern an die griechischen Titanen. Der griechischen Mythologie sind viele Bilder und Vergleiche entnommen.

In Wielands folgendem Heldengedichte „Cyrus“ bringt erst der dritte Gesang die Erscheinung des Schutzgeistes, der dem träumenden Helden seinen hohen Beruf enthüllt: Werkzeug der göttlichen Vorsehung zu sein. Die Gottheit ist in diesem Gedichte ganz christlich vorgestellt. Offenbar wollte Wieland hier nach dem Muster von Glovers Leonidas dem Wunderbaren einen möglichst geringen Raum geben.

Einen durchgängig allegorischen Apparat hat Joh. Elias Schlegel in seinem fragmentarischen Heldengedicht von Heinrich dem Löwen gebraucht. Seine Tugenden und Laster wurden in Bodmers Kritischen Briefen[1]) von Schultheiß getadelt. Schlegel verteidigte sie brieflich. Wir hören die Ansichten, die sein Bruder in die Batteux-Übersetzung aufgenommen hat.

---

[1]) Vgl. Nr. XXX.

Als Bewunderer von Glovers Leonidas hielt er das Wunderbare im Epos nicht ganz für unentbehrlich. Doch ist das Vorurteil schon zu tief eingewurzelt, als daß man ihm mit Glück Trotz bieten könnte. Die Maschinen der Alten sind für uns unbrauchbar. Die Geister unserer Religion können nur in christlichen Heldengedichten gebilligt werden. Die Allegorie war also die einzig übrig gebliebene Quelle des Wunderbaren. Als Bestes bot sie die Verwandlung von Tugenden und Lastern in Personen. Aber die vielen Schwierigkeiten, die eine solche Behandlung bot, der Tadel, der sie traf, endlich die Erscheinung des Messias, verleideten ihm die Arbeit, und so blieb das Gedicht Fragment.

Als Herder in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek 1767 dieses Epos beurteilte, empfahl er an Stelle der lehrreichen Allegorien eine andere Quelle zu epischen Maschinen, die nicht aus der Mythologie, noch aus unserer Religion, noch aus der moralischen Welt, sondern aus der politischen Geschichte des epischen Helden personifiziert würden, und dieses sind die Schutzgeister der Provinzen und der Fürsten.

Bodmer hat außer seinen Religionsepen und Patriarchaden, in denen das Wunderbare von selbst gegeben war, eine Colombona gedichtet, womit er einen höchst glücklichen Griff nach einem wahrhaft epischen Gegenstande tat. Ein solcher Gegenstand wurde später von Klotz und Herder als Ersatz der griechischen Mythologie empfohlen.[1] Das höchste Muster eines Entdeckergedichtes, die Lusiaden des Camoens, um deren griechische Göttermaschinerie soviel gestritten wurde, ist von Bodmer nicht berücksichtigt worden. Seine Colombona schildert die kühne Fahrt des Columbus als eines Mittels der göttlichen Vorsehung zur Ausbreitung des Christentums. Damit war die christliche Mythologie der Engel und Teufel nach Klopstocks Muster gegeben.

---

[1]) Es war für die epische Darstellung nicht neu. Der italienische Dichter Tommaso Stigliani hat 1628 ein Epos gedichtet: Il mondo nuovo dessen Held Columbus ist. Alessandro Tassoni schrieb 1622 sein „Oceano". Die Französin Marie Anne Fiquet du Boccage veröffentlichte 1756 „La Colombiade ou la Foi portée au nouveau monde. Noch 1846 hat Lorenzo Costa ein Epos „Colombo" geschrieben.

Nach Bodmers Vorbild hat auch Zachariä einen gleichen Stoff in gleicher Weise behandelt. Er gab seinem Epos Cortez, welches die Eroberung Mexikos darstellt, einen langen Vorbericht bei, in dem er das Wunderbare seines Epos zu rechtfertigen sucht. Es ist dem christlichen Religionssystem entnommen, weil dies das einzige ist, an das die christlichen Leser noch glauben können. Allegorische Gottheiten sind durchaus zu verwerfen. Und nicht nur in religiösen Dichtungen, sondern auch bei weltlichen Gegenständen ist das christlich Wunderbare angebracht. Vor allem aber in einem Epos, das die Verkündigung der christlichen Religion in einer neuen Welt behandelt. Der Held, dessen sich die Gottheit annimmt, interessiert besonders, und Ramlers Zeugnis, daß dem menschlichen Geiste das Wunderbarste auch das Angenehmste sei, bleibt immer gültig. Cortez also wird in diesem Epos, wie Columbus bei Bodmer, als ein Werkzeug der Vorsehung dargestellt, das Gott durch seine Engel Uriel und Eloa ausersehen, Mexikos Heidentum zu vernichten. Satan und Adramalech aber stacheln die Heiden immer heftiger gegen die christlichen Eroberer auf.[1])

Das Gemeinsame all dieser epischen Dichtungen und Theorien ist die traditionelle Erkenntnis von der Notwendigkeit einer Mythologie für das Epos, welche der Wahrscheinlichkeit und dem modernen Glauben möglichst entspricht. Milton, Voltaire und Klopstock waren mit ihren christlichen und allegorischen Gottheiten die vorzüglichsten Muster. Nur Kleist verschmähte in seinem kleinen Heldenepos Cissides und Paches nach Glovers Muster jede Göttermaschinerie. Was all diesen epischen Versuchen unter sich und mit Klopstocks Messias gemeinsam ist, das ist der Kampf der guten und bösen Mächte, ob nun der Engel und Teufel oder der Tugenden und Laster, um die Seele des Menschen. Auch der Traumerscheinungen hatte sich schon Klopstock bedient.

---

[1]) Übrigens machte diese christliche Mythologie in einer späteren Bearbeitung einer mehr heidnischen Mythologie Platz. Zachariä schrieb 1777 auch ein Gedicht: Tayti oder die glückliche Insel, welches ihre Entdeckung durch Bougainville zum Gegenstande hat. Solche Entdeckungsreisen als epische Themen haben Herder, Schiller und Goethe und noch die Romantik beschäftigt.

Weniger schwierig und umstritten als in der ernsten Epopee war das Problem der Göttermaschinerie im komischen Heldenepos. Kein Kunstrichter leugnete ihre Notwendigkeit, und hier fiel auch die Frage nach Wahrscheinlichkeit und Glauben fort. Gerade die Lenkung der irdischen Dinge durch überirdische Wesen war ja hier ein Hauptgegenstand der Parodierung und Travestierung. Die großen Muster der Gattung waren Boileaus Lutrin mit seinem ganz allegorischen Apparate und Popes Lockenraub mit der nach Gabalis gefertigten Sylphenmaschinerie. Nach diesen Mustern setzte Zachariae in seinem Renommisten eine merkwürdige Maschinerie von Allegorien, Sylphen und Schutzgeistern zusammen, die in greifbarster Wirklichkeit als Berater und Verführer unter den Erdgeschöpfen einherlaufen. Jedes Kleidungsstück eines Stutzers hat seinen Schutzgeist. Die Galanterie hat in Versailles ein stolzes Schloß. Im unterirdischen Reiche liegt die Grotte des Kaffeegottes. Die allegorischen Götter erscheinen den Menschen meist im Traume; so auch in Thümmels komischer Dichtung Wilhelmine.

Die ernsten Epen jener Zeit also wollten meist durch die christliche Mythologie gleichzeitig die ästhetischen wie religiösen Forderungen des modernen Menschen befriedigen.

Klopstock wollte auch das Drama mit diesen Forderungen in Einklang bringen. Sein Bedürfnis nach Versinnlichung der überirdischen Mächte war allzu groß, als daß er selbst hier darauf hätte verzichten können. Die Gestalten der christlichen Offenbarung dünkten ihm freilich auch für das ernsthafte Trauerspiel noch allzu heilig und ernsthaft. Aber die mehr weltlichen Männer, die im Vorhofe der wahren Religion stehen, sind wahrlich ebenso würdig vor uns zu erscheinen, wie die großen Männer des Heidentums. Und darum sind Trauerspiele der alten Offenbarung wohl zulässig. Dies besagt der Vorbericht zu dem Trauerspiel vom Tode Adams. Das Wunderbare darin ist die Erscheinung des Todesengels und das Einstürzen des Felsens beim Tode des ersten Menschen.

Im David ist die gleiche Mythologie wie im Messias verwendet. Satan und Moloch, die in menschlicher Gestalt Davids Seele gewinnen wollen, müssen vor dem Engel des Todes die Flucht ergreifen.

Salomo wendet sich von dem höchsten Gotte ab, weil er seine Gebete nicht erhörte, und dient dem Götzen Moloch, dem König aller Untergötter. Moloch selbst und Chamos der Blumengott erscheinen als Einsiedler und freuen sich der Seele Salomos. Aber auch hier werden sie von dem Engel des Todes vertrieben.

Klopstock selbst setzte zu Moloch und Chamos die Anmerkung: man wird die Wirkungen der gefallenen Engel bei dem Götzendienste nicht leugnen wollen, wenn man sich erinnert, was Paulus davon sagt: die Heiden opfern den Teufeln und nicht Gott. Viele haben ohne ihr Wissen gute Engel beherbergt, und da sich die Bösen in Engel des Lichts verstellen dürfen, so dürfen sie sich vielleicht auch in Menschen verstellen.[1]

Nach Klopstocks Vorbild übertrug Salomon Geßner die biblischen Stoffe auf die Idyllendichtung. Die Vorrede zum Tode Abels rechtfertigte die Wahl des ungewohnten Stoffes, der das griechische Gewand ersetzen sollte.

Der natürlichste Gebrauch religiöser Dichtung ist dem unmittelbaren Gottesdienste geweiht. Wie das Drama auf die Bühne, so gehört das christliche Lied in die Kirche. Aber die geistliche Dichtung war seit den Blütezeiten des 17. Jahrhunderts arg vernachlässigt worden. Der katholische Kultus pflegte die lateinische Sprache. Die Protestanten waren einem nüchternen und ganz poesielosen Gottesdienste verfallen. Als aber die deutsche Dichtung aus langem Schlaf erwachte und sich auf ihre Aufgaben besann, war auch die Erneuerung des protestantischen Gottesdienstes durch wirklich empfundene Lieder unter ihnen. Vor allen anderen war Klopstock von dieser Aufgabe durchdrungen. In seinen Versuchen näherte er sich fast der katholischen Kunstschönheit des Kultus. Die Einleitung zu seinen geistlichen Liedern stellt das Programm auf, das er selbst verwirklichen wollte. Das höchste Ziel des Dichters, der für den öffentlichen Gottesdienst zu singen denkt, ist die Nachahmung der Psalmen, aber so wie David sie als ein Christ des neuen Testaments gesungen hätte.

---

[1]) Übrigens ließ schon Bodmer in seinem Drama vom keuschen Joseph Dämonen der Unterwelt auftreten.

Wohl sollen sie nicht die wichtigste Handlung des Gottesdienstes, die Anbetung, in ein bloßes Werk des Genies und der Kunst verwandeln. Aber der Grund des Kirchenniederganges ist die niedrige Schwäche der Lieder und das Verstummen der begleitenden Musik.

Die Feierlichkeit der öffentlichen Anbetung muß von neuem eine Quelle des religiösen Lebens werden. Diesem hohen Zwecke dienen die folgenden Dichtungen. Es sind lyrische Gesänge, welche im allgemeinen die Größe Gottes rühmen und schildern oder speziellere Regeln und Dogmen des Christentums zum Gegenstand haben und den einzelnen Teilen des Gottesdienstes, wie hohen Festen und anderen kultischen Gelegenheiten gewidmet sind. Der Zweck ist überall die religiöse Verinnerlichung des Gebetes auf Grund einer wahrhaft religiösen Poesie und die feierliche Ausgestaltung des Gottesdienstes. In gleicher Absicht hat Klopstock, wie andere vor und neben ihm, die alten Kirchenlieder verändert, die ihm nicht immer der Andacht und der Würde der Religion hinreichend zu dienen schienen. Endlich war es seine Absicht, ein poetisches Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst herauszugeben. Es sollte neben den eigenen Liedern die Dichtungen von Cramer und Funk, Gellert und Adolf Schlegel, Basedow, Giseke, Uz und der Karschin enthalten. Damit sind die Mitkämpfer wie die Jünger Klopstocks fast vollzählig genannt. Es fehlen Konr. Arn. Schmids Lieder auf die Geburt des Erlösers und Drollingers und Lavaters Davidische Psalmen und christliche Lieder. Gellerts Liederdichtung beansprucht den ersten Platz, weil sie kraft ihrer Gemeinverständlichkeit und wirklichen Empfindung die weiteste Verbreitung und den größten Einfluß auf kirchliches Leben und Dichten gewann. Ihr Gegenstand aber ist mehr das Moralische des frommen Menschen, als das Wesen des Göttlichen selbst. Einen höheren Schwung nahmen die Kirchenlieder von Cramer, welche die göttliche Allmacht und ihre Wunderwerke, „die Taten der Heilsgeschichte, die Beweise der Gnade und wunderkräftigen Hilfe Gottes, die das Volk Israel erfuhr, die einzelnen Momente des Lebens und Leidens Christi, die Heilswirkungen der Erlösung“ verherrlichen. Viele von ihnen sind, wie Klopstock es wollte, evangelische

Nachahmungen und Bearbeitungen der Davidischen Psalmen. Christliche Psalmen in Prosa dichtete der junge Wieland. Einer dichterischen Ausgestaltung des protestantischen Gottesdienstes sind auch vor allem die Kantaten und liturgischen Dichtungen, wie sie im Anschlusse an die damals schon seit Jahren üblichen Oratorien verfaßt wurden, gewidmet. So dichtete Ramler seine geistlichen Kantaten vom Tode Jesu, den Hirten bei der Krippe zu Bethlehem, der Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.

Zachariäs Kantaten stellen die Passion und Auferstehung Christi, die Errettung der Israeliten vor Pharao und ähnliche Stoffe des Alten und Neuen Testamentes dar.

Herders Jugendpoesie dramatisierte in der Form liturgischer Dichtung die Auferweckung des Lazarus und den Fremdling auf Golgatha. In liedmäßiger Romanzenform schilderte er auch die Darstellung Jesu im Tempel, die Versuchung Jesu, die letzte Freundesliebe, das Abendmahl und andere Erzählungen des Neuen Testamentes. Alle diese Versuche also, welche in den pietistischen Dichtungen Zinzendorfs und seiner Anhänger ein weniger poetisches als mystisches Gegenstück hatten, dienen der dichterischen Ausgestaltung des protestantischen Gottesdienstes, der mit seinen leeren und nüchternen Formen die religiös erregten Gemüter nicht mehr zu befriedigen vermochte. Es sind die ersten Ansätze zu einer protestantischen Kirchenreform, welche erst das neunzehnte Jahrhundert in unmittelbarem Anschluß an die Bestrebungen der Romantik verwirklichte. Es sind auch die Vorboten der Romantik selbst, deren ästhetisch-sinnliche Richtung zu den Formen der katholischen Mythologie führte.

Lavaters Liebe für den Katholizismus war so groß, daß man ihn für einen heimlichen Katholiken hielt[1].) Seine Empfindungen eines Protestanten in einer katholischen Kirche priesen die sinnvolle Symbolik des katholischen Kultus. Er hielt den konsequenten Katholiken für eines der verehrungswürdigsten und seligsten Produkte der Menschheit und sah in dem Sturz der katholischen Kirche auch den Sturz alles

[1]) Stolberg, W. X. 412.

kirchlichen Christentums.[1]) Jacobi, der diejenigen verspottete, welche an Stelle der Anakreontik biblische Gedichte haben wollten,[2]) der aber auch Interesse für Legendendichtung bekundete, trat auch in seinem Heiligenhaus[3]) dafür ein, daß man der christlichen Religion auch in ihren sinnlichen Zeichen mehr Erhabenheit gebe. Warum werden unsere Künstler nicht wie zu den Zeiten des Praxiteles dadurch angefeuert, daß ihre Werke zum gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt sind.[4])

Auch außerhalb von Kirche und Kultus blühte eine christliche Lyrik auf, welche ihre Vorbilder in der alten und neuen Offenbarung suchte. Hier war der Mangel einer sinnlich anschaubaren Mythologie weit weniger störend als in Epos und Drama, welche der objektiven Begrenzung der Gestalten unbedingt bedürfen. Der Inhalt dieser lyrischen Gesänge und Hymnen ist von dem der geistlichen Lieder nicht eben verschieden: Preis Gottes in seinen Werken und Taten. Verschieden aber ist die Form, welche den antiken Oden nachgestaltet ist. Das einfach Sangbare der geistlichen Lieder verwandelte sich hier in hymnenartige Rhythmen, und so wird es an diesen Dichtungen erst recht anschaulich, wie die alten Formen, welche bisher der griechischen und römischen Mythologie gedient hatten und noch dienten, mit dem Inhalt der neuen Religion erfüllt werden sollten.

Allen anderen voran schritt wieder Klopstock, der auch hier seine protestantische Mythologie zur Darstellung brachte und in seinen mythischen Gebilden, wie Salem, dem Engel der Liebe, biblische Mythen schuf, welche die alten Gottheiten, wie den griechischen Liebesgott, wohl ersetzen sollten.

Auch die Oden aber, welche den Unendlichen, Ewigen, Allgegenwärtigen und seine grenzenlosen Schöpfungen besingen, leiden nicht unter der Unmöglichkeit, solch göttliches Wesen dichterisch darzustellen, weil diese Ausbrüche des Gefühls eben der unmittelbaren Anschauung gar nicht bedürfen,

---

[1]) Vgl. Koberstein, 5. Aufl., II, 791. Aus Handbibliothek für Freunde und Brief an Stolberg. Vgl. auch Eichendorff, Geschichte der poetischen Literatur in Deutschland. S. 249.

[2]) W. II, Die Dichter.

[3]) „Heiligenhaus“, W. I. 180.

[4]) Vgl. auch II, 161.

vielmehr gerade im Grenzenlosen ihre poetische Schönheit und Erhabenheit finden. Die nächsten Vorbilder dieser Oden sind die Psalmen Davids, denen sie Sprache und Gedanken, Vorstellungen und Bilder nachzuahmen suchten.

Auch Cramer folgte in seinen religiösen Oden, deren äußerlicher Pomp mit Klopstocks echter Begeisterung gar nicht zu vergleichen ist, neben Klopstock demselben Vorbild. Auch gab er eine poetische Übersetzung der Psalmen heraus, welche die hebräischen Dichtungen ganz frei behandelte, aber die morgenländische Färbung des Originals zu wahren suchte, wie es auch Klopstock durch Wendungen, Bilder und Anspielungen in seinen Oden versucht hatte. Eine letzte Gattung biblischer Gedichte endlich, welche ihre Stoffe dem Alten Testament entnehmen, sind Breitenbauchs jüdische Schäfergedichte und die poetischen Gemälde aus der heiligen Geschichte, welche sich großer Beliebtheit zu erfreuen hatten.

Alle diese biblisch-mythologischen Dichtungen standen in ihrer Blüte, als Herder in der deutschen Literatur auftrat. Gleich die zweite Sammlung seiner Fragmente ist den deutsch-orientalischen Dichtern gewidmet, denen er schlagend die Unmöglichkeit nachwies, die Morgenländer wirklich nachzuahmen und ihnen durch Nachahmung in der Dichtkunst gleichzukommen. Sein wissenschaftlicher Stützpunkt war Michaelis, dessen Forschungen im morgenländischen Studium er seine gründlichen Kenntnisse verdankte. Schon in den frühen Fragmenten seiner Abhandlung über die Ode hat Herder den mythologischen Standpunkt der späteren Fragmente fixiert. Seine Anreger werden Blackwell, Winckelmann, Young und Quintilian gewesen sein.

Blackwells Untersuchungen über Leben und Schriften Homers erklären das Homerische Werk aus einem günstigen Zusammenfluß natürlicher Ursachen in Volk und Zeit. Die glücklichen Umstände sind in der bildlichen Sprache und Religion zu sehen, welche der Poesie die größten Vorteile bereiten. Damals war die Sprache selbst noch metaphorisch und eine Quelle dichterischer Allegorien. Die griechische Religion war eine Verpflanzung der allegorischen Religion und Wissenschaft Ägyptens. Homer selbst genoß ägyptische Erziehung und lernte diese allegorische Religion an ihren

Quellen kennen. Philosoph und Theologe, Gesetzgeber und Dichter waren noch eins, ihre Ausdrucksart war allegorisch. So sind Homers Götter sinnliche Vorstellungen von den mancherlei Kräften der Welt, Schatten und Hüllen hoher Begriffe. Seine Allegorien und Märchen fanden noch Glauben, denn die Weisen bedienten sich nur des gemeinen Wunderhanges als Zaum und Gebiß, um das Volk durch solche Einkleidungen nach ihren erzieherischen Zwecken zu lenken. Homers ägyptische Mythologie machte ihn, verbunden mit Sprache und Sitten seines Volkes, zum Ersten in seiner Kunst.[1])

Von Blackwell also konnte Herder die zeitliche und nationale Bedingtheit eines dichterischen Meisterwerkes in Sprache und Mythologie kennen lernen. Diese Erkenntnis mußte durch Woods Versuch über das Originalgenie des Homer noch verstärkt werden, denn Wood suchte selbst die allegorische Mythologie des Homer im Gegensatz zu Blackwell aus den lokalen Besonderheiten seines Landes zu erklären, indem er den Zusammenhang dieser Mythologie mit Land, Klima und Sitten Griechenlands aufdeckte. Der Aberglaube seiner Zeit und seines Volkes war für Homer das Gleiche, was für Shakespeare's Originalgenie die poetische Mythologie der Geister, Gespenster, Hexen und Kobolde war.

In Deutschland stellte Winckelmann die zeitlichen, lokalen und nationalen Bedingungen dar, aus denen die griechische Kunst entstehen und zu ihrer unerreichten Höhe emporsteigen konnte.

Ihr mütterlicher Boden war die griechische Mythologie.

Was diese Männer für die griechische Mythologie leisteten, das tat Michaelis für die orientalische; er wies die Quellen

---

[1]) Blackwells Unterscheidung einer künstlichen und natürlichen Mythologie wird ebenfalls bei Herder begegnen. Sie liegt auch Herders Unterscheidung von Natur- und Kunstpoesie zu Grunde. Auch Blackwells Darstellung, wie Homer die ägyptische Mythologie poetisch gebildet und gräzisiert hat, befruchtete Herders ähnliche Gedanken. Auch Blackwells von Herder früh zitierte Briefe über die Mythologie haben ihre Spuren in Herders Schriften hinterlassen. Blackwell suchte in diesen Briefen nachzuweisen, daß die ganze Mythologie eine Erfindung der Weisen gewesen sei, um die Menschen zu erziehen und zu kultivieren; denn die Fabel ist die einzig wirksame Form der Lehre für sinnliche Menschen. Herders Idee einer politischen Mythologie weist ganz besonders deutlich auf diese Briefe hin.

der biblisch-orientalischen Bilder und Mythen in den zeitlichen und örtlichen Verhältnissen der Hebräer nach. Zu diesen Einsichten einer zeitlich und örtlich bedingten Mythologie traten nun die kritischen Grundsätze einer wahren Nachahmung, wie sie Young in England und schon Quintilian im Altertum gepredigt hatten.

Youngs Gedanken über Originalwerke, welche schon 1760 übersetzt wurden, suchten durch die scharfe Trennung einer genialen und gelehrten Dichtung, von Originalität und Nachahmung die anerkannte Mustergültigkeit der Alten zu vernichten, in deren Nachbildung das einzige Heil der Neueren gesehen wurde. An Stelle der Nachahmung ihrer Schriften und Stoffe will Young ein anderes gesetzt wissen, wodurch auch wir zu originaler und gleicher Größe wie sie gelangen können: die Nachahmung ihres Geistes und Geschmackes. Die einzige Quelle des Originalgenies ist die Quelle der Natur.

Diese Grundsätze also, welche in Woods Versuch über das Originalgenie des Homer ihre volle Bestätigung fanden, waren schon in ähnlicher Art von Quintilian vorgetragen worden, den Herder oft zitierte und als Kunstrichter hochschätzte. Man vergleiche das Kapitel „de imitatione“ im zehnten Buche des Unterrichtes in der Beredsamkeit, wo er alle falsche Nachahmung fremder Muster verwirft und eine innere Nachahmung ihrer Kunst und ihres Geistes fordert.

Zu diesen englischen und antiken Autoren muß endlich Hamann genannt werden, der an Stelle von Nachahmungen fremder Muster die Natur als einzige Quelle des echten Dichters setzen wollte.

Und auch die historische und psychologische Erklärung der Mythologie, die zu jener Zeit durch Banier und Hume vertreten wurde, machte eine bestimmende Wirkung auf die mythologischen Ideen des jungen Herder geltend.

So kam Herder dazu, die kritischen Grundsätze genialer Nachahmung, wie sie Quintilian, Young und Hamann ihn lehrten, gerade auf die Mythologie zu übertragen, deren nationale und lokale Bedingtheit Blackwell, Winckelmann und Michaelis dargelegt hatten. Wir sollen nicht die Vorstellungen, Stoffe und Namen der bedingten Mythologien, sondern ihren poetischen Geist und die Kräfte, aus denen sie entstanden,

nachzuahmen suchen, um selbst zu einer nationalen Dichtkunst zu gelangen.

Die Fragmente einer Abhandlung über die Ode[1]) zeigen zum erstenmal diesen neuen Gesichtspunkt.

Herder hat sich aus Humes natürlicher Geschichte der Religion Auszüge gemacht.[2]) Sein Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst beruht vollständig auf Humes Erkenntnissen. Dieser Versuch wollte die Annahme von dem göttlichen Ursprung der Dichtkunst widerlegen und ist somit ein Vorläufer von Herders Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Der Nachweis, daß auch die biblische Poesie menschlichen Ursprungs sei, beruht auf Michaelis; daß Homer nicht der erste Dichter, seine Vollkommenheit nicht übermenschlich sei, auf Blackwell. Der Ursprung der Mythologie aber, als erster Dichtung, wird nach Banier und Hume nachgewiesen.

Ein Teil der Mythologie, so heißt es nach Baniers euhemeristischer Erklärung, ist die Vergöttlichungder Wohltäter des menschlichen Geschlechts. Voraus aber ging schon ein anderes: Notwendigkeit und Bedürfnis ist die Mutter der Dichtkunst, und die Religion ist eins von den ersten Bedürfnissen, die ihre Erfindung notwendig machte. Und nun leitet Herder genau wie Hume und mit wörtlicher Anlehnung und gleicher Gedankenfolge den Ursprung der Mythologie nicht aus der Betrachtung über die Werke der Natur, sondern aus der Furcht, dem Schrecken und der Hoffnung her, welche durch die unvermuteten Wechselfälle des Lebens, die Zufälle, deren Ursache man nicht kannte, durch die Begebenheiten des Schicksals in sinnlichen Menschen erregt wurden.

Alles dieses malte ihrer sinnlichen Einbildungskraft das Bild unsichtbarer Ursachen, mächtiger Dämonen und furchtbarer Götter. Und wie der Mensch alles nach sich bildet — auch das hatte Hume ausgeführt — so malten, sie sich diese Götter als Menschen. Die ersten aus Furcht und Hoffnung an die Götter gerichteten Gebete waren auch die ersten Hymnen. Und nun leitet Herder aus diesen Humeschen Ge-

---

[1]) W, hrsg. v. Suphan, XXXII, 61 ff.

[2]) XXXII, 193 ff.

danken die eigenen Grundsätze der Ästhetik her. Denn in diesem Ursprung der Mythologie erkannte er den Grund dafür, daß diese heiligen Gesänge so ganz voll lebendiger Handlung und Bewegung sind und keine tote Malerei kennen. Sie entstammen eben den Gefühlen, welche das ewig bewegte Leben, nicht aber die ruhige Natur auslöste. So ist alles im Krieg. Alles lebt und tut Taten. Und nun schreitet Herder zu seinen Folgerungen für unsere heutige Dichtkunst fort. Bei uns, die wir an einen weisen und gütigen Gott glauben, schläft die Natur. Der Lauf der Dinge geht unverrückt, die plötzlichen Veränderungen sehen wir voraus. Alles Wunderbare wissen wir zu erklären. So schlummern denn auch die Affekte, welche einst die erste Dichtung, die Mythologie, gebaren: Furcht, Entsetzen, Hoffnung. Unsere philosophische Religion gereicht der Dichtkunst zum größten Nachteil. Das Moralische, Unsichtbare, Gütige unserer Gottheit läßt den sinnlichen Aufruhr der Seele nicht aufkommen, dessen die Dichtkunst bedarf. Ein dichterisches Genie muß aus diesem schlafenden Zustande herausgehen, sich in das erste Zeitalter versetzen und alle Veränderungen der Dinge wieder mit Hoffnung und Furcht ansehen, als wenn sie ihm zum erstenmal begegneten. Das haben die Neuen versäumt.

Dieser Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst verwirft die tote Nachahmung der alten Mythologie, sowie die Möglichkeit heiliger Gesänge aus unserer philosophischen Religion. Aber er fordert die Erweckung des mythologischen Geistes, der — nach Hume — die Dinge mit Furcht und Hoffnung ansieht.[1])

Auch die anderen Aufzeichnungen aus Herders Frühzeit sind voll ähnlicher Zwecke und Gedanken. Da klagt er um den Untergang der alten Mythologie durch das Christentum,[2]) zeigt ebenso nach Lessings Hamburger Dramaturgie, wie nach Humes Vergleichung der griechischen und christlichen Helden, daß christliche Helden für das Trauerspiel nicht zu brauchen sind,[3]) weist mit deutlicher Beziehung auf das moderne

---

[1]) XXXII, 35—140.
[2]) Ebenda S. 143.
[3]) Ebenda S. 143 f.

Religionsgedicht darauf hin, daß die Fiktionen des ältesten Epos, der Geschichte Mosis, nicht Maschinen, sondern geglaubte Naturkräfte sind.[1]) Oder er betont die nationale Bedingtheit der alten Dichtungen. Jede Nation bildet sich Urkunden nach der Religion ihres Landes, der Tradition ihrer Väter und den Begriffen der Nation: mythologische Nationalgesänge vom Ursprung ihrer ältesten Merkwürdigkeiten.[2])

Und so wird hier schon überall das Nationale der griechischen und der orientalischen Dichtung warnend betont. Sie fußen auf einer nationalen Mythologie, deren poetischen Geist wir nachahmen sollen. Merkwürdig ist es, wie Herder dann durch seine Entwicklung dazu geführt wurde, gerade Humes mythologische Erkenntnisse, auf die er sich in diesen Aufzeichnungen stützte, unbedingt abzulehnen.

Herder forderte schon früh die Bearbeitung „unserer Gegenstände", wie die Alten die ihrigen behandelten. Sie besangen die mythologischen Gegenstände ihrer nationalen Mythologie, die uns nicht mehr rühren können. Die Mythologie bleibt ein ordentliches System der poetischen Welt, um Griechen und Römer in ihren Gedichten zu verstehen. Sie bleibt ein Schatz der Dichtungskraft bei den Erfindern, über den wir staunen. Denn aus historischen Kleinigkeiten — und hier wird wieder Baniers Einfluß kenntlich — schuf das griechische Dichtungsvermögen eine poetische Welt. Wir aber können die mythologische Hoheit nicht mehr nachempfinden. Möchten uns unsere Wallfahrten nach Griechenland von unserer Mythologie heilen. Denn die mythologische Vergötterung menschlicher Helden kann uns nur eine Bildergalerie sein, in der wir unsere eigene Dichtungskraft ruhen lassen.

Die Gegenstände haben sich erweitert, die menschlichen Geisteskräfte sich entwickelt. Die mythologischen Romane der Juden, Griechen und Römer sind uns ebenso wenig wie die Riesen der Spanier, die Hexen der Italiener, die Drachen der Chinesen, die Elefanten der Indier, die Feen der Franzosen und die Ritter der Britten.

---

[1]) Ebenda S. 205.
[2]) Ebenda S. 148—152.

Shakespeares Schriften und die nordische Edda, die Gesänge der Barden und Skalden müßten unsere Poesie bestimmen.[1])

Diese Prinzipien wahrer und falscher Nachahmung und diese Erkenntnisse mythologischer Bedingtheit übertrug Herder in seinem Fragment von den orientalischen Dichtern der Deutschen auf die von ihnen gepflegte Nachahmung der orientalischen Mythologie. Die schöne Natur des Orients ist nicht die unsrige. Ihr aber entnahmen die morgenländischen Dichter ihre Bilder und Gleichnisse. Wenn der Verfasser der jüdischen Schäfergedichte das gleiche tut, so muß er wirkungslos bleiben.

Auch die Vaterlandsgeschichte der Morgenländer ist nicht die unsrige. Die Dankpsalmen Cramers und die Kantaten Zachariäs können daher unsere Teilnahme nicht erwecken.

Aus dem Nationalgeiste eines Volkes entsteht für die Dichter eine heilige Mythologie, die national ist und eine Zauberquelle dichterischer Bilder und Fiktionen. Eine solche Mythologie ist dem Dichter so vorteilhaft, als sie dem Weltweisen ein Dorn im Auge ist. Für uns sind diese Fabeln tot, da unsere wissenschaftliche Denkart die mythischen Bilder zur begrifflichen Wahrheit geläutert hat. Wir kennen nicht Engel und Cherubim mehr. Die Veste des Himmels ist uns Luft, die Brücke der Skalden[2]) ein Regenbogen.

Solch mythische Nationalvorurteile sind nach Klima und Denkart ganz verschieden. Es wäre ein nützlicher Versuch, sie zu sammeln und zu vergleichen.

Auch der Geschmack der Völker und Zeiten nimmt mit Denkart und Sitten seinen Fortgang. Um sich dem Geschmack seines Volkes zu bequemen, muß man den Wahn und die Sagen des eigenen Volkes studieren und sie der herrschenden Höhe des sinnlichen Verstandes anpassen. Der deutsche Dichter durchreise die Mythologien der alten Barden und Skalden und seiner eigenen Landsleute. Überall kann er noch Spuren der Vorfahren finden. Auch der Geist der alten Religion ist sinnlich, die unsrige ist geistig. An der Verwechslung aber kranken all die biblischen Gedichte der neuen Zeit.

---

[1]) Von der Verschiedenheit der Gegenstände, XXXII, 67—69.

[2]) Nach Mallet.

Wir sollen die morgenländischen Gedichte nicht nachahmen, sondern sie als Gedichte studieren und aus ihrer Zeit und Nation erklären und ins Deutsche übersetzen. Erst dann wird man ihre Schätze in rechter Weise nutzen können.

Das Fragment schließt mit einer kritischen Prüfung des erhabensten orientalisch-deutschen Werkes: des Messias. Ein Jude und ein Christ tragen im Gespräch ihre Meinung vor. Sie loben, daß Klopstock sich so glücklich über die Mythologie der Griechen zu schwingen wußte, haben aber von ihren verschiedenen Standpunkten aus vieles — wie die Unsinnlichkeit des Gedichtes — zu tadeln.

Die starke Betonung des mythologischen Charakters der morgenländischen Dichtung ist auf den „großen Michaelis" zurückzuführen, der sich seinerseits auf das berühmte Buch von Lowth: de sacra poesi Hebraeorum stützen konnte. Er hat es übersetzt und mit wertvollen Anmerkungen begleitet. Auch die zeitgenössische Theologie huldigte der mythologischen Bibelerklärung. Damit wollte sie der Aufklärung dienen. Herder aber war es hier nur darum zu tun, aus der mythologischen Bedingtheit dieser Dichtung die Unmöglichkeit ihrer Nachahmung nachzuweisen.

Dem gleichen Zwecke dient auch das folgende Fragment von der griechischen Literatur in Deutschland.

§ 2. Die klassische Mythologie.

Die deutsche Dichtung jener Zeiten war in all ihren Gattungen der Nachahmung klassischer Vorbilder verfallen.

Im Drama war mit dem Gesetz der erhabenen Gegenstände und der poetischen Ferne auch die Wahl antiker Stoffe gegeben. Die Mythologie war eine unerschöpfliche Quelle tragischer Fabeln. Aber gerade das Mythische an ihnen mußte in diesen aufgeklärten Zeiten peinlichst vermieden werden. Die Franzosen waren die Muster im dramatischen Gebrauch der Mythologie. Sie benutzten die Mythologie, wie die Geschichte des Altertums: als Fundgrube tragischer Stoffe, aus denen sie mit unbegrenzten Änderungen und Kombinationen ihre Fabeln vom Kampfe der Liebe und der Pflicht, der Bestrafung furchtbarer Verbrechen, der leidenden

Unschuld machten. Und so machten es auch die deutschen Dramatiker. Aus den alten Mythen wurden unter ihren Händen ganz moderne Fabeln. Nur die mythischen Namen erinnern an das ehrwürdige Altertum, welches das nötige Fernbild bewirkte.

Auch Schlegel, der größte deutsche Dramatiker vor Lessing, ging von solch unmythisch-mythischen Dramen aus, indem er von Gottscheds Regel befangen war, sich in der fabelhaften Heldengeschichte zu bewegen. Seine Dramen von Orest und Pylades, Dido und den Trojanerinnen nach dem Muster des Euripides, Seneka und der Franzosen vermeiden das Mythische auch im Hintergrunde, wo es später Goethe zu so bedeutender Wirkung brachte. Und ebenso unmythisch sind die Dramen Bodmers, die ihre Fabeln dem Homer und Sophokles entnehmen.

Wie im Drama war es auch in den anderen Gattungen der Poesie. Auch als Friedrich der Große den deutschen Dichtern die Möglichkeit gab, deutsche Helden und Taten zu besingen, waren diese Gedichte nach antikem Muster gefertigt. Man glaubte den Helden nicht höher heben zu können, als wenn man seine Ahnen und Genossen im alten Griechenland und Rom suchte. Nur die klassische Mythologie gewährte die rechte Würde. Die Erinnerung an die nationale Vergangenheit bot diesen Dichtern nichts. Die seit der Renaissance herrschende Mythologie des Altertums war durch die Tradition geheiligt. Die Poetik empfahl sie als Quelle von Bildern und Allegorien. Mit der Nachahmung der alten Dichter ging auch die Nachahmung der von ihnen gebrauchten Mythologie Hand in Hand. So mußte die gelehrte Dichtung den weiteren Kreisen selbst der Gebildeten verschlossen bleiben.

Jeder der klassischen Dichter hatte sein Gegenstück auf dem deutschen Parnaß.

Wenn Klopstock mit Homer verglichen wurde, so war das freilich gegen die Absicht des christlichen Sängers, der lieber auf den Namen eines deutschen Milton hörte.

Die anderen aber waren stolz auf ihre klassischen Titel. Willamow wurde mit Pindar, Gleim mit Anakreon und Tyrtäus, Geßner mit Theokrit, Gerstenberg mit Alciphron und die Karschin mit Sappho verglichen. Ramler behauptete die

Stelle des deutschen Horaz. Sie alle bedienten sich natürlich auch der Mythologie ihrer nachgeahmten Muster.

Die Anakreontiker beschränkten sich auf den mythologischen Kreis der Wein- und Liebesgötter. Bacchus und Venus waren ihre Heiligen. Das Spiel der Amoretten artete in widerliches Tändeln aus. „Soll ich trinken oder küssen? hier winkt Bacchus, dort Cythere.“ Das ist die einzige Sorge dieser Dichter. Hagedorn stellte in der Mythe von Apollo und Admetus ein Beispiel echt anakreontischen Lebens dar. Übrigens läßt er uns in seinem Gedicht von Philemon und Baucis einen interessanten Blick auf seine Auffassung der Mythologie tun. Sie ist von Dichtern erfunden.

> Poeten wissen tausend Sachen,
> Die in dem groben Teil der Welt
> Der Wahn und Aberwitz belachen
> Und Einfalt für unmöglich hält.
> Wir sagen: Boreas muß schweigen;
> Der Wald erstaunt; es horcht das Meer;
> Und wenn wir uns recht wild erzeigen,
> So kömmt der Mond gehorsam her.

Alle Wunder und Verwandlungen der Mythologie sind von Dichtern ausgeführt.

Hagedorn bediente sich auch in seinen Fabeln der alten Götter. Die Fabeldichter überhaupt wußten den besten Gebrauch von der alten Mythologie zu machen. Lessing stellte denn auch in seiner berühmten Fabelabhandlung eine besondere Abteilung mythischer Fabeln auf. Hier waren die Götter die allbekannten und wunderbaren Wesen, mit denen sich ganz bestimmte Begriffe verbanden. Ihre Göttlichkeit dokumentierte ihre Berechtigung, Erzieher und Lehrer der Geschöpfe zu sein. Ihre Kraft zu schaffen und zu verwandeln war zur lehrhaften Darstellung, der Erfüllung falscher Hoffnungen und Wünsche, wie des Entstehens von Dingen und Wesen unentbehrlich. Das Muster einer mythischen Fabel ist Lessings „Zeus und das Pferd“.

In größeren Lehrgedichten bediente man sich der klassischen Mythologie zur poetischen Versinnlichung der meist abstrakten, philosophischen oder moralischen Gedanken, zu allbekannten und lehrreichen Beispielen.

Aber gerade hier wird die niedrige Auffassung, welche noch diese Zeit von dem Wesen der Mythologie hatte, sehr deutlich. Nur zu Schmuck und Beispiel darf sich die Lehrdichtung der Mythologie bedienen. Man sehe in den moralischen Briefen von Uz:

„In Ländern voller Lichts, in aufgeklärten Zeiten,
Soll wider die Vernunft allein die Dichtkunst streiten?
Wie? dieses Himmelskind schmückt pöbelhaften Wahn,
Pflanzt alten Irrtum fort und pflanzet neuen an?
Mit Märchen spielt allein die lachende Satire;
Die hohe Muse weiß, was ihrem Ernst gebühre.“ [1])

Oder:

Des Dichters Gesang: „von reinem Licht gelehrt,
Muß fern von Wahn, der unsern Gott entehrt,
Die Poesie bis zum Begriff erheben,
Den uns Vernunft und Offenbarung geben.
Der ohne Schmuck der Fabeln mehr vergnügt,
Als Phantasie, die schwindlicht sich verfliegt. [2])

Willamow, der Dithyrambist, machte gemäß der hohen Form, die er sich nach Pindars Muster erwählt hatte, einen sehr prunkvollen Gebrauch von der Mythologie. Er verstand unter Dithyramben Gesänge, die aus einer bacchischen Begeisterung quellen. Er kleidete seine dithyrambischen Ergüsse in die Form: daß er sich in das Gefolge des Bacchus begibt und nun in seiner trunkenen Begeisterung mythologische Visionen hat. Da sieht er den Kampf der Titanen und Siziliens Trennung von Italien, die ein Silen ihm ganz mythisch erklärt. Er kommt nach Atlantis und macht den Triumphzug des Bacchus mit, der Indien besiegte und kultivierte. Dann schwärmt er in neuere Zeiten hinüber und sieht, wie Bacchus den Deutschen im Kampfe gegen die Römer beisteht. Und endlich macht er den Sprung in die Neuzeit und preist die Taten russischer und deutscher Fürsten. Und auch diese modernen Gestalten sind von dem ganzen Apparat der Mythologie umgeben. Diese Fürsten werden von göttlichen Schutzgeistern angefeuert und unterstützt. Zum Schluß nimmt der Dichter vom Gefolge des Bacchus Abschied, da dieser sich mit Ariadne vermählt und in den Olymp zurückkehrt. Der Dichter dieser

[1]) An Herrn Hofrat Christ. K. N. L. S. 93.
[2]) Ebenda S. 100 f.

mythologischen Dithyramben scheint der Ansicht zu huldigen, daß der Wein die Quelle aller Mythologie gewesen sei. Seine abgeleiteten Quellen hat er bezeichnenderweise bei jedem seiner Gesänge selbst angegeben. Es sind Ovid, Natalis Comes, Hygin, Plato und Diodor.

Gleim hat als der deutsche Tyrtäus die Kriegslieder eines preußischen Grenadiers gesungen. Er scheute sich nicht, gelegentlich auch einem so schlichten Volksmanne gelehrte Vergleiche aus der Mythologie in den Mund zu legen. Da werden die Kriegshelden mit Hektor und Achilles, Agamemnon, Nestor und Ulysses verglichen. Und wer als solch ein Held dem Mars nicht sterben kann, soll wenigstens dem Apollo leben.

Geßner hat nach dem Muster Theokrits mythologische Idyllen von Nymphen, Satyrn und Faunen gedichtet. Aber die sentimentalen Empfindungen dieser Schäfer und Schäferinnen wollen zu ihrem mythischen Naturcharakter nicht mehr stimmen.

Gerstenberg, der später berufen war, eine neue Mythologie in die deutsche Dichtung einzuführen, begann mit Gedichten voll griechischer Mythologie nach dem Muster Geßners. In seinen prosaischen Gedichten versetzt er sich in die mythischen Zeiten und schildert Szenen mit Nymphen und Najaden, Göttern und Göttinnen, die er selbst unmittelbar erlebt. Oder mythische Gestalten und Vorgänge tauchen in seiner Erinnerung auf. Selbst der Tabak weckt ihm mythische Gedanken; und von den Szenen der Erde steigt seine Muse auch zum Olymp empor und erzählt heilige Geschichten von den Festen der Götter. Wie so oft bei diesem hochbegabten Dichter hat diese Dichtung etwas von der unmittelbaren Gegenwart des Erlebens, das nur in die mythologischen Zeiten gerückt ist. Es sind Ausbrüche eines lebendigen Gefühles, welche nur der Mode nach auf mythische Dinge gerichtet sind. Das Thema der ganzen Sammlung ist echt anakreontisch: Liebe und Wein. Und anakreontisch sind auch die berühmten Tändeleien. Auch hier wieder ist das unmittelbare Erleben mythischer Ereignisse beibehalten. Die gleichen Themen auch hier: Liebe und Wein und ihre Götter. Wenn aber früher auch ernstere Töne aus dem anakreontischen Spiel hervorbrachen, so ist hier nun eine

durchgehende Tändelei nach Gleims und seines Kreises Muster getreten. Auch kleine mythische Erzählungen sind in dieser Sammlung enthalten, die als warnende Beispiele für untreue oder spröde Schöne dienen sollen. — Die Gedichte der Karschin wurden erst in Ramlers Schule mit dem mythologischen Apparate aufgestutzt.

Ramler ist der deutsche Horaz. Er hat den ausgedehntesten und ernsthaftesten Gebrauch von der antiken Mythologie gemacht, den nur je ein Dichter jener Zeiten machen konnte. Darin ist er ein Typus, aber auch ein viel nachgeahmtes Muster seiner Zeit gewesen. Er spielte in seinem Kreise ungefähr die Rolle, die später Schiller mit seinem unendlich vertieften, gemäßigten und verschönerten Gebrauch der Mythologie in dem seinigen spielte. Die Mythologie ist für Ramler in erster Linie eine unerschöpfliche Quelle von Allegorien, deren kunstvolle Behandlung ihm die wichtigste Aufgabe des Dichters zu sein dünkte. Auch Horaz hat ja in seinen Oden die allegorischen Götter sehr geliebt. Aber sie hatten doch noch neben der allegorischen eine lebendige Bedeutung. Ramler brauchte sie zur Einkleidung nackter Begriffe in die Formen der Dichtung, zu Schmuck und Würdegebung, als Beispiele, Bilder und Metaphern. „Namentlich spielt er gern bestimmte, sinnlich greifbare Vorgänge der Gegenwart ins Mythologisch-Allegorische hinüber oder kleidet sie wenigstens antik-mythologisch ein, knüpft allerlei der griechisch-römischen Mythologie angehörige Vorstellungen an sie an", um ihnen als gemeinen Dingen das Ansehen der Neuheit zu geben.[1]) Auch schmeichelt er den Großen, wenn er sie mit Helden und Göttern des Altertums vergleicht.

Die Metamorphosen Ovids gaben den deutschen Dichtern das Verwandlungsmotiv an die Hand. Im Kreise der Bremer Beiträger nnd auch bei Wieland sind viel solcher Motive meist in Fabeln und Satiren zu finden.[2]) Und zu satirisch-moralischen Zwecken hat auch Zachariä sich des Ovidischen Motives in seinen Verwandlungen bedient. Die in Tiere, Steine und andere Dinge verzauberten Menschen unter-

[1]) Muncker, Einleitung, K. N. L. S. 208.

[2]) Vgl. Minor, Zeitschr. f. deutsche Philol. 1887, S. 219.

stehen hier einem mythologischen System, an dessen Spitze die romantische Göttin Armida steht. Der Phaeton des gleichen Dichters ist eine Parodierung Ovids. Gleichzeitig schuf Ad. Schlegel nach Ovids Verwandlungen sein ungeheuerliches Lehrepos: „Der Unzufriedene".[1])

Diese Dichter also waren es, auf die sich Herders Fragmente von der griechischen und römischen Literatur in Deutschland beziehen, mit denen er die gleiche Absicht, wie mit dem Fragment von den deutsch-morgenländischen Dichtungen verfolgte. Auch hier wies er nach, daß wir die nachgeahmten Muster noch gar nicht einmal richtig kennen. Er gab seinem sehnlichsten Wunsche Ausdruck, daß die Deutschen eine poetische Übersetzung des Homer erhielten, welche ihnen zeigte, was er ist und was er für uns sein kann, die ihn gleichzeitig, wie Blackwell es getan, aus seiner Zeit und seiner Nation erklärte. Auch eine Übersetzung der Tragiker haben wir noch nicht, in welcher der griechische Geist der Tragödie aus ihren patronymischen und mythologischen Geschichten entwickelt wäre. Vor allem aber fehlt uns noch ein Winckelmann, der eine wirkliche Geschichte der griechischen Dichtkunst schriebe. Sie vor allem könnte das wahre Wesen der griechischen Dichtkunst enthüllen und durch Nachweis ihrer nationalen und lokalen Bedingtheit vor leeren Nachahmungen bewahren.

Die zweite Frage ist: wie weit haben wir die Griechen schon nachgebildet. Klopstock kann unser Homer nicht sein, denn die Griechen liebten Heldenerzählungen von ihren Vorfahren aus einer alten Sage, Mythologien von Göttern, die ihre Väter, die Häupter ihrer Familien, die Stifter ihrer Staaten und die Überwinder ihrer Erbfeinde waren. Unsere Leser aber lesen statt Mythologien Gellertsche Fabeln, und statt Hexametern und Rhapsodien singen sie Kirchenlieder.

Willamow kann nicht unser Pindar sein, wenn auch nicht aus den Gründen des Kritikers in den Literaturbriefen, der ihm die Inversionen des mythologischen Fabelsystems vorwarf. Wie lange muß noch der Dithyrambist Mythologie lernen, um nicht ihr System niederreißen zu wollen. Der

[1]) Später wurden die Metamorphosen von Hübner travestiert.

Grund vielmehr ist, daß die Dithyramben aus den Zeiten der Wildheit und Trunkenheit Ursprung und Leben ziehen, als Priester, Dichter und Staatsleute aus Nationalsagen eine Mythologie zusammenwebten, die sich zu ihren rauhen Gesängen bildete, mit denen sie als mit einem Zaume das Volk lenkten, da man aus Aberglauben die Kraft einer göttlichen Gegenwart fühlte und, mit starken sinnlichen Empfindungen begabt, den Eindruck der Jugendlehren und Nationalsagen zu einer wirklichen Anschauung erhob, die Fabelgeschichten als Wahrheiten glaubte und sie mit der Einbildungskraft bis zum Leben ausmalte. Alle diese Bedingungen fehlen unserer Zeit.

Für uns hat die bacchische Mythologie das Große und Poetisch-Wahre, das Nationale und Anschauliche verloren.

Gleim kann den Vergleich mit Tyrtäus wohl aushalten, denn er hat wirkliche Nationalgesänge gesungen, die sich voll des preußischen Patriotismus auf die jedesmaligen Umstände ihrer Gelegenheit stützen.

Das Fragment von einigen Nachbildungen der Römer behandelt Ramlers Odendichtung. Seinen Gebrauch der Mythologie stellt Herder als Muster hin. Er führt uns die Gegenstände unserer Zeit im Gewande der antiken Allegorie vor. Fiktionen machen das schönste Ganze der Ode, und ihre reinste Quelle ist unstreitig das Altertum. Es ist voll poetischer Erdichtungen, Bilder und Farben, durch deren meisterhaften Gebrauch die Gegenstände neu und sinnlich werden. Unter den Gedichten, deren Hauptgedanken allegorisch sind, hebt Herder die Oden auf die Nymphen Persanteis und Sprea hervor.[1]) Die Oden an die Göttin Konkordia und Hymen sind höchsten Lobes wert. Die Ode an die Feinde des Königs verliert sich vielleicht zu weit in die herkulischen Zeiten. Der allegorische Genius verläßt Ramler auch in den einzelnen Teilen seiner Oden nicht. Die Ode an einen Granatapfel, in Berlin gewachsen, wird als glänzendstes Beispiel mit reichlichen Anmerkungen zur Erklärung der mythologischen

---

[1]) Solche Nymphengedichte sind offenbar nach französischem Muster gebildet. Man denke an Racines berühmte Nymphe der Seine. Ramler hat ein ganzes Vorspiel „Das Opfer der Nymphen“ gedichtet, in dem die Nymphen der deutschen Flüsse dem großen König ihre Opfer bringen.

Bilder hingesetzt. Sie zeigt die höchste Kunst des Dichters, die Allegorie in seiner Gewalt zu haben. Und nur leise äußert Herder seinen Zweifel an den Reizen, die gewisse mythologische Bilder noch in unserer Zeit haben können.

§ 3. Herders neue Vorschläge.

Zwischen diesen Fragmenten über die griechischen und die römischen Dichter in Deutschland ist die wichtige Abhandlung vom neuern Gebrauch der Mythologie eingeschaltet. Sie richtet sich gegen die Homerischen Briefe von Klotz. Sowohl die Gedanken, die Klotz hier von einem Ersatz der alten Mythologie geäußert hatte, wie Herders Gedanken, die er Klotz entgegenstellte, beruhen auf Hamann und Winckelmann. Denn der übermäßige Gebrauch der Mythologie in Kunst und Dichtung hatte schon diese überall bahnbrechenden Geister angeregt, einen entsprechenden Ersatz für sie zu suchen.

Hamann war ein Naturphilosoph. Ihm schien die ganze Natur eine Allegorie, eine Fabel und ein mythologisches Gemälde himmlischer Systeme zu sein.[1] Zu ihrer Auslegung bedarf es mehr denn Physik. Buffons Naturgeschichte ist ein apokryphisches Werk der Natur. Er ist über die Geschichte der Schöpfung ein Dichter geworden.[2] Unstreitig gehört zu einer solchen Geschichte Offenbarung.[3] Die Natur war Hamanns Lieblingsstudium und Bibliothek.[4] Giordano Bruno stand ihm höher als Kant. Jakob Böhme las er nicht ohne Nutzen,[5] als andere ihn noch verlachten. Und gleich der Natur dünkte ihm auch die ganze Geschichte Mythologie zu sein.[6] Er machte die geniale Entdeckung, daß Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes sei.[7] Sinne und Leidenschaften, so lehrte er, verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis

[1]) W. I, 139.
[2]) II, 17. Das hat Herder ihm nachgesagt.
[3]) III, 381.
[4]) VII, 265.
[5]) III, 199 f.
[6]) II, 19.
[7]) II, 258.

und Glückseligkeit. Aus eigenstem Hange zum Mystizismus fühlte Hamann die unserer Natur tief eingeprägte Liebe zum Wunderbaren.[1]) Er studierte die griechische, wie die nordische, christliche und morgenländische Mythologie und die Märchen der Deutschen. Über alles aber ging ihm die lebendige Natur. Der Zusammenhang von Dichtung und Philosophie ging ihm in einer fast an Schelling gemahnenden Weise auf, wenn er einem alten Sophisten die brauchbare Idee entnahm: „λόγοι für die Philosophie und μῦθοι für die Poesie."[2]) Und da er Geschichte und Natur für Mythologie erklärte und überall auf die Urquellen der Dichtung drang, so war damit schon seine Forderung einer neuen Mythologie von selbst gegeben.

Der Klage Voltaires, daß seine Religion das Widerspiel der Mythologie und es darum unmöglich sei, die Poesie der Alten zu erreichen, setzte Hamann entgegen: „Mythologie hin! Mythologie her! Poesie ist eine Nachahmung der schönen Natur — und Nieuwentyts, Newtons und Buffons Offenbarungen werden doch wohl eine abgeschmackte Fabellehre vertreten können." — „Freilich sollten sie es tun und würden es auch tun, wenn sie nur könnten. — Warum geschieht es denn nicht? — Weil es unmöglich ist, sagen eure Poeten." Es kommt eben nur darauf an, die Sinne und Leidenschaften wieder in ihre Rechte einzusetzen, anstatt des unnatürlichen Gebrauchs der Abstraktionen. Nicht die Griechen sollen wir nachahmen, sondern zu den lebendigen Quellen des Altertums selbst uns wenden. Denn Natur und Schrift sind die wesensgleichen Urschöpfungen der Gottheit. Die ausgestorbene Sprache der Natur kann durch Wallfahrten nach den Morgenländern wieder auferweckt werden.[3]) Die natürliche Bildersprache der ersten Menschheit also soll auferweckt werden, um den neuen Offenbarungen der Naturkunde eine poetisch-mythische Form zu geben. Hier taucht zum ersten Male der Gedanke einer neuen Mythologie auf, den dann Herder entwickelte und der die Zentralidee der Romantik wurde.

Auf anderen, aber nicht ganz unähnlichen Wegen suchte Winckelmann das Mythenbedürfnis der Kunst von der Nachahmung der Antike zu einem Schaffen in ihrem mythischen

[1]) VII, 107 f. [2]) III, 332. [3]) II, 280. 293.

Geiste hinzulenken. Er war in seiner Liebe zur Allegorie ein rechter Schüler seines verehrten Lehrers Oeser. Nach der landläufigen Ansicht der damaligen Wissenschaft schien auch ihm die ganze Mythologie ein Gewebe von Allegorien zu sein. Und aus ihr schöpften die alten Künstler ihre allegorischen Gestalten. Denn auch die alte Kunst ist — wie die Mythologie — allegorisch. Diese Erkenntnis wollte Winckelmann für die neue Kunst fruchtbar machen. Auch sie soll aus einer allegorischen Mythologie schöpfen können. Es galt also eine solche zu schaffen. Die Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke, welche sicherlich auch Herders Fragment von der Nachahmung der griechischen Literatur mitangeregt haben, stellten diesen Plan auf. Die Geschichte der Heiligen, die Fabeln und Verwandlungen, der ewige und fast einzige Vorwurf der neueren Maler, erweckte ihm Überdruß und Ekel. Der Künstler soll sich als Dichter zeigen und Figuren durch Bilder, d. h. allegorisch malen. Denn die Malerei stellt die nicht sinnlichen Dinge dar. Unserer Kunst aber fehlt es an den sinnlichen Zeichen der unsinnlichen Dinge. Der Künstler hat ein Werk vonnöten, welches aus der ganzen Mythologie und Dichtung aller Zeiten und Völker die sinnlichen Bilder enthält, wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet werden. So könnte die Kunst die Vorstellung unsichtbarer Dinge bekommen und ihren doppelten Endzweck erreichen: vergnügen und unterrichten.[1])

Diese Gedanken wurden in einem seinerzeit sehr beliebten Werke, den Betrachtungen über die Malerei von G. L. v. Hagedorn aufgenommen.[2]) Auch er hielt die Mythologie für die reichste Quelle malerischer Allegorien, die durch die Sammlungen und die Gemälde des Grafen Caylus noch nicht erschöpft ist. Und er wünschte ein Werk, wie es Winckelmann vorgeschlagen hatte. Denn die Kunst bedarf der deutlichen und allverständlichen Vorstellungen unsinnlicher Dinge.[3])

Klopstock aber erklärte sich in seiner Beurteilung der Winckelmannischen Gedanken sehr energisch gegen ein solches

---

[1]) W. I, 55 ff.

[2]) Lpz. 1762.

[3]) Vgl. die Abschnitte „Die Fabel" und „Die Allegorie".

Werk. Allegorien bleiben unverständlich und uninteressant. Er wäre sehr damit zufrieden, daß man endlich aufhöre, die Mythologie zu malen. Ihr wahrer Ersatz aber ist — der Stoff seines eigenen Dichtens — die heilige und die vaterländische Geschichte. Auch kann die Mythologie selbst nicht zur Fundgrube von Allegorien gemacht werden. Denn die Götter Homers sind uns, insofern wir uns bei der Lesung des Homers an die Stelle der Griechen setzen, historische und nicht allegorische Gestalten. Denn sie sind doch von ganzen Nationen geglaubt worden.[1])

Winckelmann griff in einem selbstverfaßten Sendschreiben die eigenen Gedanken an: „die Allegorie würde aus allen Gemälden Hieroglyphen machen."[2]) In einer Beantwortung dieses Schreibens wieder verteidigte er seine Lehre, indem er die Notwendigkeit der Allegorien historisch und ästhetisch nachwies, auf ihre Quellen in der griechischen Mythologie zurückführte und Gesetze und Exempel für ihren neueren Gebrauch aufstellte. Endlich erschien sein „Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst". Die Allegorie ist eine Andeutung der Begriffe durch Bilder und also eine allgemeine Sprache der Künstler. Denn die Malerei ist eine stumme Dichtkunst und soll die Gedanken in Figuren persönlich machen. Die Allegorie ist auch die Sprache der Natur. Gedanken malen ist älter als Gedanken schreiben. Man sieht: Hamanns Lehre von der Poesie ist hier auf die bildende Kunst übertragen. Das Bild ist älter als das Wort. Das ist sogar noch heute im Geschlecht der Wörter zu erkennen. Die Absicht dieses Versuches ist die Allegorie der Griechen. Homers Gedichte sind Lehrbücher. Der Zorn des Achilles und die Abenteuer des Ulysses sind nur das Gewebe der Einkleidung, wodurch er seinen lehrhaften Begriffen lebendige Körper gab. Homer war die vornehmste Quelle der schönen Kunst. Die Aufgabe ist nun, den Weg zu weisen: wie wir aus den Allegorien der Alten zu neuen Allegorien kommen können. Der erste Weg ist: alten Bildern eine neue Be-

[1]) Vgl. dazu Klopstocks Urteile über die poetische Komposition einiger Gemälde, welche ebenfalls die christliche Religion an Stelle der alten Mythologie empfahlen.

[2]) I, 105 ff.

deutung zu geben und bekannte Allegorien im eigenen Verstande zu gebrauchen. Der zweite Weg: aus bekannten Gebräuchen, Sitten und Sprichwörtern des Altertums Allegorien zu ziehen. Der dritte Weg endlich: ähnliche Fälle der alten Geschichte auf die vorzustellende Begebenheit zu beziehen. Diese Vorschläge Winckelmanns zu einer neuen Allegorie sind, wie sich zeigen soll, das Muster für Herders Vorschläge zu einer neuen Mythologie gewesen. Winckelmann selbst sammelte auf diesen Wegen seine Allegorien. Unter den Allegorien der Neueren fand er eine so geringe Zahl brauchbarer Erfindungen, daß sie den Bedarf an Bildern für die neuen Entdeckungen, Begebenheiten und Gelegenheiten nicht decken können.

Daher machte er einen Versuch „neuer Allegorien“. Sie sind aus der griechischen Mythologie, aus Natur, Leben und Geschichte genommen.

Die Hauptschwäche dieses merkwürdigen Werkes ist, daß Symbol und Allegorie darin gar nicht unterschieden wurden.

Was aber diesem Versuche zugrunde liegt, das ist die Sehnsucht nach einer neuen Mythologie, aus der eine neue Kunst erstehen könnte, wie die alte Kunst aus der alten Mythologie erstand. — Die christliche Bildersprache wurde nur ganz beiläufig von diesem griechischen Heiden erwähnt. Er hatte sich allzu tief in die stille Größe des mythologischen Altertums hineingefühlt, um sie richtig einschätzen zu können.

Klopstock hat in seiner Beurteilung Winckelmanns zum Beweise seiner Behauptung, daß die Nachahmung der Alten nicht der einzige Weg für uns sein dürfe, den Satz hingestellt, daß die Griechen nicht die Vorstellungen ausdrücken können, die wir uns von den Engeln machen müssen. Wir sollen ihre Vorstellungen der Götter mit unseren Darstellungen der Engel übertreffen. Auch sonst kann man die schon oft wiederholten Gegenstände der heiligen Geschichte neu vorstellen und viele ganz neue Gegenstände aus ihr schöpfen. Gott vorzustellen darf sich freilich niemand unterfangen. Aber alle Kräfte des Genies muß man auf die Darstellung des Versöhners wenden.

Klopstocks Urteile über die poetische Komposition einiger Gemälde können als die christliche Ergänzung des Winckel-

mannschen Versuches und als ein Vorläufer der romantischen Gemäldebeschreibungen angesehen werden. Er wollte einige biblische Gemälde daraufhin untersuchen, ob sie eine würdige Vorstellung der heiligen Schrift geben. Die mythologischen Bilder schienen ihm zu uninteressant und gleichgültig zur Beurteilung zu sein, denn sie sind weder allegorisch noch historisch, weil sie doch geglaubt wurden und doch Phantome des Aberglaubens waren. Den Grund für die Neigung der Künstler zur Mythologie sah Klopstock — was ein Vorwurf sein sollte — in ihrer Liebe für das Nackte. Seine eigene Absicht, in dem noch größtenteils unbebauten Felde der heiligen Geschichte einige neue Entwürfe zu geben, hat er nicht mehr ausgeführt. Klopstock fand übrigens in seinem Kampfe gegen Winckelmann einen Bundesgenossen. Hofstäter, der Bearbeiter des zweiten Bandes von Spencers Polymetis, den Burkard unter dem Titel „Von der Übereinstimmung der Werke der Dichter mit den Werken der Künstler“ (Wien 1773) herausgab, wollte, wie Klopstock, die Mythologie durch die vaterländische Geschichte und die christliche Religion ersetzen. Er polemisierte auch gegen Webb, der in seiner Untersuchung des Schönen die Überlegenheit der alten Kunst auf ihre Gegenstände geschoben hatte. Die klassische Mythologie, deren Götter nicht einmal mehr als Allegorien einen Platz unter uns haben können, bleibe immer die Formschule idealischer Gestaltung. Die Quelle schöner und rührender Gegenstände sei — Klopstocks Messias. — Herder hat später eine Vermittlung zwischen Winckelmann und Klopstock gesucht.

Einen späten Nachläufer hat Winckelmanns Versuch in Ramlers allegorischen Personen zum Gebrauche der bildenden Künstler erhalten.[1]) Auch diese Sammlung, welche zum zweiten Male als Anhang zu Ramlers mythologischem Lehrbuch ausgegeben wurde, entnimmt ihre Allegorien fast ausschließlich der griechischen Mythologie, der ja auch Ramlers eigene Gedichte ihre Bilder und Vergleiche entnehmen.

Keiner der Zeitgenossen hat Winckelmanns Gedanken so richtig verstanden und so gerecht eingeschätzt, wie Herder.

---

[1]) Mit Kupfern von Bernhard Rode. Berlin 1788.

Das wird sich später in seiner Stellung zur griechischen Mythologie besonders deutlich zeigen.

Sein Fragment „Vom neuern Gebrauch der Mythologie" ist offenbar ein Seitenstück zu Winckelmanns Versuch einer Allegorie.

Sein zweites Muster ist, wie bereits Haym umständlich nachwies, worauf aber schon Herder selbst aufmerksam machte: Lessings Abhandlung von der Fabel.

Das Fragment ist eine Auseinandersetzung mit Klotz, der in seinen Homerischen Briefen die ganze Mythologie verwarf und verschiedene Vorschläge zu einem Ersatz für sie machte.

Klotz hatte die alten Götter als ganz willkürliche Erfindungen der Griechen und Römer hingestellt. Wohl, meint Herder, die Namen sind willkürlich. Es kommt nur darauf an, daß diese Namen so bekannt und mit so poetischen Begriffen verknüpft sind, wie die griechischen und römischen Namen der Götter. Den Grund der Mythologie hatte Klotz nur im Irrtum und Aberglauben der Alten finden können. Herder gibt ihm recht. Aber man braucht sie auch nicht als Wahrheit, sondern ihrer poetischen Bestandheit und sinnlichen Schönheit wegen zur Einkleidung allgemeiner und moralischer Wahrheiten. Und wenn Klotz im Gebrauch der hundertmal wiederholten Bilder nur dichterische Armut und Geistlosigkeit witterte, meint Herder, es komme nur darauf an, die so oft gebrauchten Bilder auf eine neue Art zu gebrauchen. Wer hundertmal gebrauchte Personen zu Maschinen einer ganz neuen Fiktion braucht, wer in hundertmal gesehene Körper einen neuen Geist haucht, daß sie ihm zu großen Zwecken dienen und in einer neuen Sphäre, ihrem Charakter gemäß, poetisch handeln, der ist mehr als ein mittelmäßiger Kopf. Den Künstlern hatte Klotz die Mythologie erlaubt, aber seine Gründe treffen auch auf die Dichter zu. Auch der Dichter braucht äußerlich bestimmte Charaktere, die von reichen Ideen und sinnlicher Anschaulichkeit begleitet sind, nur muß er sie nicht als Religions- oder Historienwahrheit, nicht aus Tradition und Gedankenlosigkeit, sondern mit einer neuen, schöpferischen, fruchtbaren und kunstvollen Hand zu großen Zwecken gebrauchen. Der Vorwurf freilich, den ein Kunst-

richter gegen Klotz gemacht hatte,[1]) daß die Mythologie für den Dichter ganz notwendig sei, damit er sich als ein Gelehrter zeigen könne, der trifft natürlich nicht zu. Auch involviert der Begriff einer Pindarischen oder Horazischen Ode keineswegs die Mythologie. Vielmehr kommt es einzig auf die Art an, wie jene alten Dichter die Mythologie nutzten und zum Teil erfanden. Auch wir haben unsere nationale Vergangenheit, in die wir uns verlieren können, unsere Helden und Taten, die wir besingen können. Aber in richtiger Anwendung soll man sich die Mythologie doch nicht nehmen lassen. In philosophischen Lehrgedichten möge sie als eine Quelle von poetischen Exempeln, Bildern und Vergleichen dienen. Der Fabel kann sie handelnde Wesen liefern, die uns in einem einzelnen Falle, der als wirklich vorgestellt wird, einen allgemeinen Satz anschauend erkennen lassen. So hat sie Lessing gebraucht, und seine mythologischen Fabeln gehören gewiß zu seinen besten. Eine Ode, die Empfindungen singen und erregen will, soll sich freilich nicht in die Mythologie verlieren, aber wenn sie die poetische Ausbildung eines lebhaften Gedankens ist, welche die Einbildungskraft bis zur sinnlichen Anschauung erregen und bis zur Illusion beschäftigen will, so ist ihr die Mythologie eine Quelle lebhafter und sinnlicher Bilder.

Im weiten Felde des Dramatischen und Epischen wagte es Herder nicht, als Gesetzgeber aufzutreten.

Nun aber folgen einige freie Gedanken von den Grenzen im Gebrauche der Mythologie. Man muß die Mythologie bloß als Werkzeug brauchen, nicht als Zweck, um sich als Gelehrten oder Artisten zu zeigen. Man brauche sie nicht außer ihrem Zweck, indem man ihr einigen Religionswert beilegt. Man vermeide alles, was nur leblose Schönheit ist, und Maschinen, welche durch Veränderung von Zeit und Denkungsart an Würde verloren haben. Man erzähle mythologische Geschichten nur zum Zwecke des Neuen. Endlich bediene man sich ihrer nicht durch einzelne Bilder, sondern in Handlung, wo sie als poetische Fiktion gleichsam im Gewande der Fabel sich zeigt.

---

[1]) Deutsche Bibliothek, Bd. I, St. I, S. 203.

Und nun folgt der wichtigste Abschnitt des Fragmentes: praktische Betrachtungen, wie wir die Mythologie zur Bildung unserer eigenen Erfindungskraft nutzen können, um uns den Alten mehr an Geist als durch Nachahmung zu nähern. Hier tritt der immer wiederkehrende und auf alle Literaturen angewandte Grundsatz Herders wieder deutlich hervor, und hier auch offenbart sich am stärksten der Einfluß von Lessings Ideen.

Die Mythologie der Griechen war Geschichte des Vaterlandes, und die Geschichte erhoben sie zu einer poetischen Mythologie: aus dieser euhemeristischen Anschauung, die ihm sicher Banier vermittelte, schließt nun Herder weiter: so sollen wir die eigene Geschichte mit poetischem Geiste nutzen, um Nationalgesänge zu erhalten.

Zweitens war ein großer Teil der Dichtung Allegorie, personifizierte Natur oder eingekleidete Weisheit. Hier belausche man die Griechen, wie ihre dichterische Einbildungskraft zu schaffen, ihre sinnliche Denkungsart abstrakte Wahrheit in Bilder zu hüllen wußte, wie sie Bäume als Menschen erblickten, Begebenheiten zu Wundern erhoben und Philosophie in Handlung zeigten. Man raube den Alten nicht ihre fertigen Allegorien, sondern lerne von ihnen die Kunst zu allegorisieren. Kurz: als poetische Heuristik wollen wir die Mythologie der Alten studieren, um selbst Erfinder zu werden.[1])

Nach diesem Gesichtspunkte sollte man einmal die alte Götter- und Heldengeschichte durcharbeiten, anstatt aus ihr Sammlungen fertiger Allegorien und Bilder anzulegen. Da freilich hierzu zwei Kräfte nötig sind, die selten beisammen sind: die Zergliederung des Philosophen und die Zusammensetzung des Dichters, so ist es sehr schwierig, uns gleichsam eine ganz neue Mythologie zu schaffen. Leichter aber ist es, aus der Bilderwelt der Alten gleichsam eine neue uns zu finden, indem man die alten Bilder und Geschichten auf nähere Vorfälle anwendet, einen neuen poetischen Sinn in sie legt und sie ohne Furcht vor Inversionen nach seinen neuen Zwecken verwendet.[2]) Der am meisten dichterische Gebrauch

[1]) So hatte Lessing den heuristischen Gebrauch der Fabeln vorgeschlagen.

[2]) Vgl. Winckelmanns Versuch einer Allegorie.

der Fabellehre und die Quelle zu den schönsten Fiktionen ist: aus der Mythologie eine neue Wahrnehmung, Erfindung oder Begebenheit poetisch wahrscheinlich und schön zu erklären. Muster eines solchen Gebrauches sind Lessings und Gerstenbergs mythologische Fabeln. Ein zweiter Gebrauch: aus der neueren Zeit und ihren Sitten der alten Mythologie einen neuen Zweck anzudichten, ist von Ramler gemacht, wenn er den alten Hymen durch das Brautband verjüngt und in unsere Zeiten pflanzt. Eine dritte Freiheit ist: in die alten Fabeln einen geistigen Sinn zu legen. Man hat in der Mythologie Politik und Chemie, Geschichte und Naturlehre gefunden: der philosophische Dichter hauche in sie einen neuen poetischen Sinn. Endlich einen neueren Vorfall auf einen alten zurückzuführen, daß er von ihm Würde und Reiz borge, das ist das eigentliche Kunststück Ramlers in allen seinen Gedichten. Freilich wären vielleicht seine Oden ohne diese Mythologie noch schöner. Gerade ein Dichter, wie er, könnte der erste sein, der sich eine neue politische Mythologie schüfe, wie einige Dichter sich eine theologische Mythologie zu schaffen angefangen haben.[1]) Solange aber möge man die Mythologie der Alten brauchen.

Im zweiten der kritischen Wälder hat Herder noch einmal den Kampf gegen die Homerischen Briefe von Klotz aufgenommen. Er ging nun auf die bisher nur nebensächlich erwähnten Punkte näher ein.[2]) Darf man heidnische Mythologie in christliche Gedichte mischen? Die Fülle der von Klotz darob hart mitgenommenen Dichter — unter ihnen Sanazaro, Dante, Ariost, Tasso und Milton — findet in Herder einen beredten Anwalt. Man muß diese Dichter aus ihrer Sprache, ihrem Volke und ihrer Zeit heraus verstehen lernen. Klotz hatte vor allem solche Ausdrücke verworfen, die noch nicht durch Gebrauch und Gewohnheit ihre mythische Natur abgelegt hatten. Herder aber erklärte gerade die abergläubischen Wörter, welche ihre mythologische Kraft und bildvolle Bedeutung verloren haben, für elenden und sinnlosen

---

[1]) Den Begriff einer politischen Mythologie konnte Herder bei Baco und Blackwell finden.

[2]) III, 226 ff.

Flitterstaat. Kann aber nicht eine wirklich poetische und in die alten Dichter verzückte Seele in ihrer poetischen Begeisterung auch an die Götter- und Geisterwesen dieser Dichter gläubig werden? Und ferner: die Statuen der Götter waren Geschöpfe des Aberglaubens, aber auch Geschöpfe der schönsten griechischen Kunst. Die Mythologie war eine Sammlung von Fratzen-Märchen, aber auch eine Welt voll sehr poetischer Ideen. Und so mischte sich in diesen Zeiten das Heidnische und Christliche. Verträgt sich aber auch der Religionsbegriff unserer Zeiten mit mythologischen Ideen? Heidnische und christliche Wesen dürfen allerdings nicht neben einander im gleich starken Lichte erscheinen, nicht aus Abscheu vor der Mythologie als einem ungereimten, lächerlichen, gottlosen, abergläubischen Kram, sondern der poetischen Wahrscheinlichkeit und anderer poetischer Zwecke wegen. Wo diese nicht gestört werden, mag sie, nicht als Religion, aber als Geschichte, Sage und Allegorie selbst noch die christliche Religion verschönern helfen. Denn die Mythologie ist einem guten Teile nach historisch oder allegorisch. Kann sie aber keinen poetischen Nutzen schaffen, dann bleibe sie weg. Wenn aber Klotz die griechische Mythologie auch in geistlichen Gedichten zur Beschreibung der göttlichen Weisheit, Macht und Majestät erlaubte, so findet Herder eine weit reichere Quelle solcher Bilder in den Dichtern des Morgenlandes.

Auch Künstler, hatte Klotz gelehrt, sollen Gott und Christus würdig bilden. Über dieses Thema haben Winckelmann und Klopstock tiefere Betrachtungen angestellt. Alle Vorschläge von Klotz, Bilder der Bibel selbst zu nützen, weist Herder zurück. Die Bibel wollte der Kunst keine Bildergalerie liefern. Zwischen Religion und Kunst kann Herder den Weg noch nicht finden, denn das Schwere ist: die biblische Gottheit nur als sinnbildliche Allegorie des unsichtbaren Wesens darzustellen.

Die Frage wird weltlicher. Können Dichter, die nicht über Sachen der Religion dichten, die Mythologie brauchen? Klotz verneinte die Frage, weil er die Mythologie nur für Irrtum und Aberglauben der Alten, ein Namenregister ohne Gedanken und unnützen Flitterstaat hielt. Eine solche Ansicht aber, meint Herder, ist unter der Kritik. Denn die

Mythologie ist eine sehr bekannte, sehr ideen- und bilderreiche Sprache zur Erreichung poetischer Zwecke.

Und nun hat Klotz einen ganz neuen Ersatz der Mythologie vorgeschlagen: die Entdeckungen der neuen Naturkunde. Gewiß, meint Herder, kann sie, wie Haller, Withoff und andere es gezeigt haben, der Dichtkunst Gleichnisse darbieten: immerhin aber sind die Offenbarungen der neueren Naturkunde unanschaulich und oft unpoetisch. Gleichnisse sind überhaupt nicht der wichtigste Gebrauch der Mythologie. Es kommt auf eine innere Bereicherung der Poesie in ihrem Wesen an; denn nie kann die Naturkunde täuschende Fabeldichtung und Handlung werden, wie es das Wesen der Dichtkunst ist. Also können auch Gnomen und Sylphen, Nymphen und Salamander, die ganze Schöpfung des Theophrastus Paracelsus und Cornelius Agrippa, die ganze personifizierte Naturkunde nicht an die Stelle mythologischer Wesen treten. Keiner Gattung vermag sie die Vorteile der Mythologie zu bieten. Gewiß kann unsere Dichtkunst noch sehr mit Gleichnissen und Bildern aus der Naturkunde bereichert werden. Aus der Mythologie aber lerne man, die Naturkunde dichterisch zu bilden, und nicht aus der Naturkunde, die Mythologie zu verbannen.

Als zweiten Ersatz hat Klotz die neuen Entdeckungen neuer Länder und Welten vorgeschlagen. Aber die neu gefundenen Bäume und Pflanzen, Gegenden und Tiere sind ihren Namen nach unpoetisch und unbekannt. Überdies wären auch sie kein Ersatz für die Mythologie, sondern die Mythologie bleibt das Muster, in all diesen Welten zu dichten. Ersatz könnten nur die Dichtungen, Geschichten und Fabeln dieser neu entdeckten Länder sein. Welch ein Tausch aber für die griechische Mythologie! Drittens endlich: Allegorien: im Epos bleiben sie Larven allgemeiner Begriffe, ohne persönliche Bestandheit und historischen Charakter. Sie geben kein Interesse und keine Handlung, können nicht rühren und täuschen. Auch in längeren Fabeln und Erzählungen sind ausgesponnene Allegorien unleidlich. Nur als Bilder und Gleichnisse mögen sie gelten. Aber dafür ist die Mythologie gerade eine unerschöpfliche Quelle, und auch in Liedern und Oden sind die poetischen Personen poetischer als die kalten

Allegorien. Gar zu sehr nur ist Ramler ein Freund solcher Allegorien.

Gegen diese Anschauungen Herders vom neuern Gebrauch der Mythologie erklärte sich ein ziemlich einflußreicher Kunstrichter jener Zeit, der schon mit Lessing in Konflikt geraten war. Dusch fügte seinen Briefen zur Bildung des Geschmackes „Betrachtungen über die Mythologie“ ein, welche offenbar Herder im Auge haben.[1]) Das Angenehme der Mythologie in Gedichten unserer Zeit sieht Dusch, wie schon Herder, in den sie begleitenden Ideen, und deshalb kann er die mythologischen Vorstellungen nicht so unbedingt für den modernen Dichter verwerfen, wie etwa der englische Kunstrichter Thomas Fitzesborne. Aber die einzige poetische Welt, aus der sich „Geräte“ zu Gedichten nehmen lassen, kann die alte Mythologie nicht sein. Klopstock und Milton haben treffliche Beiträge zu einer christlichen Mythologie geliefert, der unsere Dichter durch den Gebrauch Bestandheit geben sollten. Auch aus den Quellen des Testamentes selbst ließe sich eine christlich-poetische Mythologie schöpfen, welche die Grundlage einer originalen Dichtkunst werden könnte. Der Zweck der Poesie ist das Lehren. Die alte Mythologie kann ihn nicht mehr erfüllen, weil sie nicht mehr verstanden wird. Um als Allegorie brauchbar zu sein, bedürfte sie erst eines neuen Schöpfers, der ihr einen neuen Geist einhauchte. Das hat Ramler nicht getan. Auch können wir die Scheidung zwischen allegorischer und religiöser Bedeutung nicht mehr scharf genug vornehmen. Auch Herders Regel, sich der Mythologie in Handlung zu bedienen, wird von Dusch an den Beispielen Boileaus und Voltaires widerlegt. Die Friedensbedingung zwischen ihm und Herder aber ist: als Anspielungen, Beispiele, Vergleiche und Bilder, kurz: als Geschichte betrachtet oder als Fabel für Fabel ausgegeben, kann von der Mythologie ein schöner Gebrauch gemacht werden.[2])

---

[1]) Lpz., Breslau 1776, Teil IV, Brief IX f.
[2]) Ebenda Teil V, Brief I.

§ 4. Die nationale Mythologie.

Als Herder im Jahre 1765 die Übersetzung von Mallets dänischer Geschichte in den Königsberger Gelehrten und Politischen Zeitungen beurteilte, da schienen ihm Götter aufzusteigen, die zwar nicht im Glanze der Romanhelden schimmern, aber durch ihre erhaben schweigende Wahrheit die Augen auf sich fesseln. Er stimmte dem Urteil von Schütze in seiner Einladungsschrift zur Edda bei, wie sehr diese nordische Mythologie der griechischen vorzuziehen sei. Dieses Buch kann eine Rüstkammer eines neuen deutschen Genius sein, der sich auf den Flügeln der keltischen Einbildungskraft in neue Wolken erhebt und Gedichte schafft, die uns immer angemessener wären als die Mythologie der Römer.[1])

Auch sonst hat Herder schon in seinen frühesten Schriften auf die Edda und die Gesänge der Skalden hingewiesen, welche die natürliche Quelle für den deutschen Dichter sein müßten. Er verlangte von diesen, daß sie allen Spuren ihrer nationalen Sagen und Mythen nachgingen. Aber Herders Werk war die Wiedererweckung des germanischen Altertums nicht. Er suchte auf indirektem Wege sein Ziel zu erreichen, indem er durch den Nachweis, daß alle die nachgeahmten Mythologien sehr national bedingt gewesen seien, die deutschen Dichter auf ihre eigene Vergangenheit zurückführen wollte. Aus ihrer nationalen Geschichte sollten sie sich eine Mythologie schaffen, wie sich die Griechen und Orientalen ihre eigene Geschichte zur Mythologie gebildet haben.

Gerstenberg suchte auf direktem Wege zu einer nationalen Mythologie zu gelangen, indem er die Dichtung des Nordens in die deutsche Dichtung einführte. Dazu kamen ihm Anregungen von verschiedenen Seiten.

Im Norden selbst hatte man sich auf die nationalen Traditionen besonnen. Gerstenberg begrüßte in seinen Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur das im ersten Bande der dänischen Gesellschaft zur Aufnahme des Geschmackes erschienene Preisgedicht von Tullin: „Die neue Edda.“

---

[1]) I, 74 f.

In England gab Macpherson die Lieder des schottischen Barden Ossian, wenn auch in gefälschter Form, heraus. Sie weckten in Deutschland einen beispiellosen Jubel, denn hier war der Durst nach den Urquellen der Dichtung groß. Die Sehnsucht nach einem nationalen Gesange schien nun gestillt werden zu können, denn zwischen Kelten und Germanen sah man keinen Unterschied. Die Mythologie der Griechen und Orientalen war abgenützt und ausgeschöpft. Eine neue Mythologie bot sich dar. Denis übersetzte die Lieder Ossians, Kretschmann übersetzte aus ihnen, bei Goethe verdrängten sie den Homer, Gerstenberg dichtete nach ihnen sein Drama Minona.

Herder, dessen Volkslieder später Gesänge des schottischen Barden brachten, schrieb nach mannigfachen Kundgebungen seiner Begeisterung den Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker,[1]) in dem er diese Gesänge, als die Lieder eines ungebildeten, sinnlichen Volkes, mit den Liedern der nordamerikanischen Wilden, mit den nordischen Mythen und den Rhapsodien Homers vergleicht. In seiner Schrift von der Poesie der Hebräer vergleicht er Ossian mit Hiob und stellt seine Poesie als das Ideal einer echten Naturdichtung hin, welche alles um sich her belebt und beseelt. Und je deutlicher ihm das Wesen des echten Epos wurde, desto lieber auch mußten ihm diese Gedichte werden. Sie bestätigten seine Anschauungen, die er sich an Homer gebildet hatte, daß ein echtes Epos nur aus nationalen Sagen und Mythen erwachsen könne. Wie die Gestalten Homers, sind auch Ossians Gestalten Kinder der Sage, Gebilde der fortsingenden Zeit. Ossian brachte die Lieder und Sagen seines Volkes nur zu epischer Vollendung, wie Homer. Auch er ist Stimme der Vorwelt.[2])

Übrigens hatte schon Blair in seiner kritischen Abhandlung über die Gedichte Ossians, nach dem Muster von Blackwells Homer, nun auch Ossian als einen Günstling seiner Zeit hingestellt. Man vergleiche auch Blairs Darstellung der Ossianischen Geistermythologie, welche als die Mythologie

---

[1]) V, 159 ff.

[2]) Homer und Ossian XVIII, 446 ff.

der menschlichen Natur über die Homerische Mythologie gesetzt wird.

Blair zeigte auch die poetischen Vorteile, welche Ossian aus einer solchen Mythologie ziehen konnte. Herder wußte auch von Blairs Untersuchungen über Ossians Sprache und Bilder manches zu lernen. Ossians Gedichte bestätigten auch Herders Ansichten vom Heiligen der epischen Dichtkunst, welche des Wunderbar-Göttlichen nicht entbehren kann. In ihnen sind zwar keine Götter, destomehr aber die Schatten der abgeschiedenen Väter gegenwärtig wirksam, himmlische Gestalten der Vorwelt.[1]) Die klagende Stimme Ossians weckte Herders Gedanken über nationale Religionen. Ein erdichtetes Gespräch zwischen Ossian und St. Patrik oder zwischen der verdrängten galischen und der mönchisch-christlichen Religion stimmte ihn traurig, denn es spricht die Empfindungen aller Nationen aus, denen die Religion ihrer Väter entrissen wurde. Mit ihr verloren sie den eigenen Geist und Charakter, die eigene Sprache und Geschichte. Das Christentum sollte die nationalen Religionen nicht zerstören, sondern sie läutern und ihnen aufhelfen, daß jede Nation Gott auf die ihr eigenste Art verehre.[2])

Die deutsche Dichtung jener Zeiten ist von ossianischen Anklängen bis in ihre Tiefen erfüllt. In Gerstenbergs, Klopstocks, Kosegartens und Denis' Gedichten konnte Herder die zarten Töne hören, die an Ossian gemahnen. Uns können hier nicht die Ossianischen Stimmungen, Vergleiche, Schilderungen, Stoffe und Motive beschäftigen. Die Frage ist: ob die Ossianische Mythologie in die deutsche Dichtung Eingang gefunden hat. Zunächst: gibt es denn überhaupt eine Ossianische Mythologie?

Man muß die Frage verneinen, soweit es sich um nationale Götter handelt. Macpherson hatte den Barden die Macht abgesprochen, von Religionsmaterien zu singen. Denis vermutete ganz mit Recht: um das Altertum der Ossianischen Geschichte von dem Vorwurf zu retten, daß in demselben keine Spur von Religion und Götterdienst vorkomme. Übrigens

[1]) Vgl. auch: Vom Funde der Gesänge Ossians XXIV, 301 ff.
[2]) XXIV, 38 ff.

hat Macpherson selbst in dem Geiste Lodas, der in Ossians Gesängen erscheint, den skandinavischen Odin zu erkennen geglaubt. Nach ihm vermutete Stolberg in Torman den skandinavischen Thor. Das sind die einzigen Götterspuren in Ossians Gedichten, und auch diese sind nicht national.

Aber eine Geistermythologie erfüllt diese Dichtungen, welche in die deutschen Gedichte übergehen konnte. Loda herrscht in den luftigen Hallen, deren Beschreibung Stolberg pittoresker als irgend eine in der Edda oder in anderen Werken nordischer Skalden fand.[1]) Diese luftigen Hallen sind die Wohnungen der Heldengeister, in die sie aber erst einziehen können, wenn über ihrem Grabe die Klage des Barden ertönt ist. Bis dahin schweifen sie trübe und traurig in den Nebeln, über dem See und auf der Heide. Diese Geister erscheinen im Nebelgewande. Aus Wolken- und Mondendunst sind ihre Schilde und Waffen gefertigt. Auf Nebeln und Winden fahren sie gleich halberloschenen Meteoren dahin. Als Nebelgestalten erscheinen sie auch den noch auf Erden lebenden Helden und Sängern. Sie sind Helfer in der Schlacht und Boten des Todes. Sie neigen sich zu ihren Söhnen und Enkeln aus Wolken herab und halten ihnen Wolkengewand und Nebelspeer bereit.

Diese Geistermythologie hat ihren Eingang in die deutsche Dichtung gefunden.

Gleich Gerstenbergs Skaldengesang, der von einem wiederkehrenden Heldengeist gesungen wird, zeigt somit das Hauptmotiv dieser Mythologie. Auch Hlodins Name in dieser Dichtung weist auf den Ossianischen Hloda hin. Die Quelle der nordischen Mythologie aber, aus der Gerstenberg die vielen Anspielungen in seinem Gedichte schöpfte, ist Mallets französische Übersetzung der jüngeren Edda, nach der Ausgabe des Resenius, welche zugleich mit Mallets dänischer Geschichte ins Deutsche übersetzt worden war. Gerstenberg hat auch in Deutschland nicht zuerst auf solche Quellen der Dichtung hingewiesen.

Gottfried Schütze hatte schon um die Mitte des Jahrhunderts das Interesse für die nordische Dichtkunst in Deutsch-

---

[1]) Die Gedichte von Ossian. 1806. I, 297.

land zu wecken gesucht. Er schon stellte eine Vergleichung der griechischen und nordischen Fabellehre an, welche nicht zu Ungunsten der letzteren ausfiel. Die Skalden, so fand er, wählten immer solch sinnliche Bilder, die für die menschliche Fassung die begreiflichsten schienen.[1]) Er wünschte von ganzem Herzen, daß in unserem aufgeklärten Jahrhundert endlich einmal die gehässigen und unwürdigen Vorurteile verschwinden möchten, womit man gemeiniglich wider die Dichtkunst des nordischen und deutschen Altertums eingenommen ist. Unsere neuen Dichter, die mit so vielem Ruhme für die Ehre des deutschen Vaterlandes arbeiten, sollten den Skalden und Barden mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Auch Joh. Elias Schlegel sei hier genannt, der schon in seiner Wochenschrift „Der Fremde“ aus der Edda und anderen Quellen des Nordens mythologische Vorstellungen schöpfte, um eigene Gedanken in sie zu kleiden oder sie als Beispiele und Belege in der Art von beweisenden Fabeln heranzuziehen.

Es ist eine eigenartige Erfindung Gerstenbergs, daß nicht Bragas Lied und nicht der Weihgesang der Tochter Dvals, sondern eine christliche Ode Cramers den toten Sänger erweckt.

Damit war sofort der Gegensatz der heidnischen und christlichen Religion als Motiv gegeben, wodurch dieses Gedicht als einer der wichtigsten Vorläufer von Schillers „Göttern Griechenlands“ angesehen werden muß. Der erwachte Skalde, der die alten Götter und Tempel in seinen Visionen zu erblicken glaubte, muß nun die Frage richten: „Wer ist der Gott, den deine Saite singt, wer, dessen Schau'r mich Lebenden durchdringt?“ Und die Antwort ist Cramers Ode: „Er mißt die Himmel, stillt die Meere, Gericht und Recht ist um ihn her. Er ist der Herr, der Gott der Heere, er ist's! Wo ist ein Gott wie er!“ Und da geht dem Skalden ein Gedanke auf, der ihn gleichzeitig zu Klage und Jubel zwingt: „Sie sind gefallen, die Götter, gefallen!“ Die Götterdämmerung brach herein, und sein begeistertes Auge erblickt den Abglanz einer höheren Gottheit.

---

[1]) Beurteilung der verschiedenen Denkungsarten der alten Dichter.

Klopstock hat es selbst bekannt, daß er nach dem Beispiel Gerstenbergs erst die „Mythologie unserer Vorfahren“ in seine Gedichte einführte. Während aber Gerstenberg ein mehr historisches Interesse an der nordischen Mythologie bekundete, war es Klopstocks rein poetisch-nationales Bestreben, diese Dichtung der lebendigen Gegenwart dienstbar zu machen und eine deutsch-mythologische Dichtung auf sie zu gründen. Sie kam seiner Sehnsucht nach einer festen Mythologie entgegen, die sich schon in seiner christlichen Poesie geäußert hatte. Sie gab seinem echten Patriotismus die erwünschte Gelegenheit, sich auch unmittelbar in der Dichtung zu äußern.[1])

Klopstock hat einmal ein kleines Gedicht geschrieben, das ganz deutlich verrät, wie er sich durch Herders kritischen Grundsatz von der richtigen Nachahmung anregen ließ. Es heißt:

Aufgelöster Zweifel.

Nachahmen soll ich nicht; und dennoch nennet
Dein lautes Lob mir immer Griechenland? —
Wenn Genius in deiner Seele brennet,
So ahm' dem Griechen nach, der Griech' erfand.[2])

Es liegt nun auch in der gleichen Richtung des Nachahmens, wenn sich Klopstock der deutschen Mythologie bedienen wollte, wie sich der griechische Dichter eben der griechischen Mythologie bediente. Der Irrtum war nur, daß seine deutsche Mythologie zum guten Teil aus nordischen und keltischen Elementen zusammengesetzt war, und daß er sich ihrer in ganz der gleichen Weise bedienen zu können meinte, wie man sich bisher der griechischen Mythologie bedient hatte. Man hat ihm sofort und ganz mit Recht eingeworfen, daß diese Mythologie noch zu unbekannt und zu wenig ausgebildet sei, um ohne weiteres an die Stelle der griechischen Mythologie treten zu können. Auch erkannte er nicht die tiefgehende Verschiedenheit der griechischen und nordischen Götter, die er ohne Unterschied für einander

[1]) Zu Klopstocks teutonischer Mythologie, ihrer unwissenschaftlichen Mischung aus deutschen, nordischen und keltischen Elementen, ihren Quellen in Banier, Mallet und Resenius, ihren Vorläufern und Anregern vgl. Muncker, Klopstock 375 ff., 384.

[2]) V, 327.

setzen zu können meinte. Oder er bildete zu griechischen Vorstellungen deutsche Analogien.

Dabei hat ja gerade Klopstock selbst so scharf wie kein anderer die griechische und nordische Mythologie kontrastiert; besonders in seinem berühmten Gedicht „Der Hügel und der Hain“. Hier singt der griechenfreundliche Poet: Laß, o Dichter, in deinem Gesange, vom Olympus Zeus donnern, mit dem silbernen Bogen tönen aus der Wolkennacht Smintheus, Pan in dem Schilfe pfeifen, von Artemis Schulter den vollen Köcher scheuchen das Reh.

Der Barde aber entgegnet: Ist Achäa der Thuiskone Vaterland? Unter des weißen Teppichs Hülle ruh' auf dem Friedenswagen Hertha! Im blumenbestreuten Hain walle der Wagen hin und bringe die Göttin zum Bade des einsamen Sees. Die Zwillingsbrüder Alzes graben in Felsen das Gesetz der heiligen Freundschaft. Löbna und Wara vereinen Liebe und Ehe. Braga töne von dem Schwerte, das gegen die Eroberer gezückt ist. Wodan lehre Taten des Friedens und der Gerechtigkeit.

Und der Dichter entscheidet: Des Hügels Quell ertönet von Zeus, von Wodan der Quell des Hains. Weck' ich aus dem alten Untergange Götter zu Gemälden der fabelhaften Lieder auf: so haben die in Teutoniens Hain edlere Züge für mich. —

Braga und Apoll treten sich noch zweimal in Klopstocks Gedichten gegenüber. Da sieht er fern in dem Schatten an dem Dichterhain Braga. Es tönt ihm an der Schulter kein Köcher. Aber so schön schwang sich Apoll nicht her.[1])

Oder da die Frage ist, ob Ossian nicht wie die Griechen den Gesang entflammt, da stellt sich Braga auf die Harfe gelehnt vor Apollo hin.

In dem Gedicht Hermann aus Walhalla heißt es: Nossa gürte sich, führe voran die blutigen Wodan, Thorr und Tyr in den Hain. Dazu setzt Klopstock die sehr bezeichnende Anmerkung: wir müssen hier die Griechen zu vergessen suchen. Sie hatten nur einen Kriegsgott und drei Grazien.[2])

---

[1]) Braga.
[2]) IV, 423.

Das also dünkte ihm der große Unterschied zwischen dem griechischen und teutonischen Geiste zu sein, wie er sich in den Mythologien symbolisiert. Der deutsche Sang aber soll nicht von Grazien mehr, sondern von Kriegsgöttern tönen. Nichts destoweniger nun hat Klopstock die griechischen und teutonischen Namen der Götter und Helden ganz einfach mit einander vertauscht, als er von Gerstenberg die Mythologie unserer Vorfahren empfing. Die Ode Wingolf ist für diese Vertauschung typisch. Da tritt Braga an die Stelle Apollos, Mimer, der Brunnen der Dichtung und Weisheit, an die Stelle des kastalischen Quells. Für die sanfte Hlyn aber, die Göttin der Freundschaft, die so oft in Kopstocks Gedichten von nun an besungen wird, hat bezeichnender Weise die griechische Mythologie gar kein Gegenbild. Idunas goldene Äpfel konnten zwanglos die goldenen Äpfel der Hesperiden vertreten. Freya verkörpert an Aphroditens Stelle die reine Liebe. Die Nornen verdrängen die Parzen, die Zwillingsbrüder Alzes die Dioskuren. Allvater Wodan nimmt den Thron des Götterkönigs Jupiter ein. Für Mars können gleich drei deutsche Götter Schlachten und Gewitter lenken Wodan, Thorr und Tyr, während die drei Grazien durch die einzige Nossa nur ersetzt werden können. Ceres aber findet in Hertha ihren vollen Ersatz. Die vergötterten Stammesväter sind Mana und Thuiskon, der Olymp ist nun Walhalla, und so haben alle Vorstellungen der griechischen Mythologie den neuen Namen weichen müssen.

Aber hier und da stehen sie auch ganz einträchtig nebeneinander. Selbst in der teutonischsten der Oden: Wingolf. Orpheus zwar wird hier wohlweislich „der Kelte“ genannt. Aber Walhallas Tempel wird mit den Mauern Amphions verglichen. Und das Lied auf Hagedorn ist gleich den Liedern des Besungenen voll bacchischer Mythologie. In der Ode: „Unsere Sprache an uns“ wird der Lorbeer, Daphne zuvor, neben der Eiche genannt, die Hlyn einst war. Denn nach einem skaldischen Fragment soll Hlyn von Baldur in eine Eiche verwandelt worden sein.

Die römische und die deutsche Mythologie traten sich ganz von selbst in Klopstocks Dramen von Hermann gegenüber. Denn mit den Römern und den Deutschen kämpften auch ihre Götter gegeneinander.

Und hier ist es nun sehr interessant, wie Klopstock aus der Zeit heraus, in der seine Dramen spielen, beiden Mythologien die gleiche Wahrheit, den Göttern der Deutschen und der Römer das gleiche Daseinsrecht zuspricht. Die Deutschen halten nicht etwa ihren eigenen Glauben für den einzig wahren und den Glauben der Römer für Irrtum und Betrug. Die alten Völker, so sagt Klopstock, verehrten die Götter der anderen Völker auch, ob sie gleich nur ihre eigenen Götter anbeteten.

Aber Klopstock machte doch zwischen den Mythologien der Römer und der Deutschen einen sehr bezeichnenden Unterschied. Denn er bemühte sich, der deutschen Mythologie einen gewissen Monotheismus zuzuschreiben. Unsere Vorfahren, sagt er, hatten in den ältesten Zeiten weder Untergötter noch Halbgötter, sie verehrten einen Gott. Ihre Kolonien in Europa änderten den Begriff von dem höchsten Wesen durch Zusätze, obgleich nicht so sehr als die Verehrer des Zeus oder Jupiter. Sie glaubten auch Untergötter und Halbgötter. Weil sie den Krieg über alles liebten, so stand ihnen der oberste Gott vornehmlich auch im Kriege bei. Aber er war ihnen nicht Mars. Auch darf man Thor nicht mit Jupiter vergleichen. Der eigentliche Kriegsgott war der Untergott Tyr. Der erste unter den Göttern hatte verschiedene Namen. In ihm also verkörperte sich noch der einstige Monotheismus unserer Vorfahren.[1])

Die Römer aber stellen sich ihre Götter allzu menschlich vor. „Bildet eure Götter euch immer gleicher und feiert, also getäuscht, das taumelnde Fest!“[2])

Ein Wertunterschied also besteht. Aber die Götter beider Völker sind. Die von den Deutschen geopferten Römer, über welche die bleichen Düsen ihre Schale leeren, gehören, wenn sie tot sind, ihrem Gotte Jupiter, der sie zu den Richtern des Abgrunds sendet. Denn weil sie Eroberer waren, kommen sie nicht nach Elysium, sondern in die Hölle, wo der Kocytus strömt.[3]) Die deutschen Helden aber werden von Wodan nach Walhalla geführt. Augustus stößt in Minos' Reich an Sisyphus' Felsen die Stirn. Aber Wodan schützt die Ger-

[1]) VI, 363 f. [2]) VI, 59. [3]) VI, 58.

manen gegen die Blitze Jupiters. Und die Göttinnen, Jupiters Töchter, müssen, wenn auch mit Zorn, den Wagen Herthas begleiten. So klingt es in den Liedern der Deutschen, die sie an ihre Götter richten.

Den feinsten Gebrauch von der Mythologie hat Klopstock in dem reifsten seiner Dramen: Hermanns Tod gemacht, wo Bojakal seine Götter verläßt, weil sie ihr Volk in drei Schlachten verlassen hatten, und zu den Göttern Roms übergeht, weil Jupiter sich als Beschützer seines Volkes erwies. Er will zu den alten Göttern zurückkehren, wenn sie Hermann und das Vaterland retten. Und um die Unruhe, die seine Seele zerrüttet, los zu werden und sich nicht in die Entscheidung der Götter zu mischen, welche seine eigene Rückkehr zu ihnen entscheiden soll, verrät er das Geheimnis nicht, das Hermann und das Vaterland retten könnte.

In den Liedern der Dramen ist eine größere Anschaulichkeit der mythologischen Vorstellungen wahrzunehmen, als in Klopstocks sonstigen Bardenliedern. Hier, wo sie nicht nur zu Bildern, Vergleichen und Versinnlichungen herangezogen werden, sondern eben dem zeitlichen Kolorite dienen sollen und auf eine gewisse psychologische Wahrheit Anspruch erheben, konnte sich auch Klopstock auf genauere Darstellung der einzelnen Göttererscheinungen einlassen. Ich erinnere an die Schilderung von Alzes: er wandelt und sein lichtes Haar schwebet ihm herab bis zu der Ferse. Ihm ruhen in dem Rücken die Hände. Dort verbirgt er des Schweißes Lohn.[1])

Die Bardenlieder Klopstocks in seinen Dramen und Gedichten unterscheiden sich von den Ossianischen Bardenliedern vor allem dadurch, daß sie eben von einer Göttermythologie erfüllt sind. Ossians Geistermythologie hat nicht eben viel Spuren in ihnen hinterlassen. Thuiskons Erscheinung, die, wie Silber von fallendem Gewässer stäubt, sich dem Himmel entsenkt, und die Geister der Lieder, in Leiber gehüllt, die ganz für den Geist waren,[2]) ferner die heiligen Schatten, die in Wingolfs fernen Hallen tief in den schweigenden Dämmerungen wandeln,[3]) oder Braga, der aus der Nacht in den

[1]) VII, 204.

[2]) Thuiskon, Skulda, Unsere Sprache.

[3]) Wingolf.

Mondenglanz schwebt und nur leise den Kristall betritt,[1]) dazu vor allem die von den Barden Walhallas besungenen Seelen der Helden, die aus Deutschlands Hainen kommen, denen tief in der kühnen Schlacht die Siegeswunde troff, und die nun gegen Walhallas Tore daherschweben, denen Thuiskon und Mana die neuen Waffen bereit halten,[2]) so wie die heiligen Hallen Wingolfs,[3]) das alles sind mehr oder weniger starke Anklänge an Ossians Geistermythologie, die sich so mit den Vorstellungen der nordischen Mythologie vermischte.

Klopstock selbst hat merkwürdigerweise theoretisch für die Einführung der teutonischen Mythologie in die deutsche Dichtung nichts getan. Nur daß er gerade einmal seinem lieben Gleim den Vorwurf machte, daß er noch griechische Götter in seinen Gedichten dulde. Dagegen sind Klopstocks Bardenjünger, Denis und Kretschmann, die in ihren Gedichten weit weniger vaterländische Mythologie als Klopstock haben, gerade theoretisch mit allem Nachdruck für sie eingetreten.

Michael Denis, der Übersetzer Ossians, tat es zuerst eben in seiner Ossian-Übersetzung.[4]) Was machen die griechischen und lateinischen Fabeln in deutschen Gedichten? Wenn schon heidnische Götterlehre da sein muß, so sammle man die Überbleibsel der deutschen Mythologie. Haben wir nicht die Edda, wenigstens in Mallets Übersetzung. Einer unserer größten Dichter hat unlängst aus seinen Oden alle Gottheiten Griechenlands und Latiens verwiesen und ihre Stelle den Maschinen des alten Norden eingeräumt. Und wer kennt die schönen Gedichte eines Skalden nicht. Ganz ähnlich äußert sich Denis in dem Vorbericht zu seinen Bardenliedern. Und hier zeigt sich neben der Anknüpfung an Klopstock der Einfluß, den Herders kritischer Grundsatz von der wahren Nachahmung auch auf Denis ausgeübt hat. Wir sollten statt der griechischen und römischen Mythologie, wenn nun schon Mythologie da sein muß, lieber die vaterländische brauchen, die freilich noch nicht so bearbeitet ist wie jene, die es aber durch die Dichter werden kann, wie es jene durch die

[1]) Braga.

[2]) Vgl. Ossian.

[3]) VII, 208 ff.

[4]) I, 172 ff. Anm. Vgl. II, 49.

Dichter geworden ist. Griechische und lateinische Dichter taten wohl, daß sie sich ihrer Theologie bedienten, sie verbreiteten dadurch die Kenntnis ihrer Religionssätze. Uns kann sie nur Allegorien geben. Und auch dafür haben nach Klopstock die teutonischen Götter edlere Züge als die Götter Griechenlands. Griechen und Römer brauchten nur ihre Mythologie: wir brauchen nur die unserige. Wäre dieses, wenn doch nachgeahmt werden soll, nicht die vernünftigste Nachahmung?

Auch in den Bardenliedern selbst hat Denis das gleiche Thema dichterisch behandelt. „Denn sie sangen nicht deutsch, sangen dem Volke nach, dessen drückendes Joch Hermann in Stücke schlug, mengten weichliche Namen fremder Götter in jedes Lied.“[1]) Der deutsche Barde aber soll in seinen Liedern vor Manas Enkeln nicht den verbuhlten Donnerer der Griechen und Römer nennen, nicht die flutengeborene Betörerin und ihr böses geflügeltes Kind. Er soll, von Heldenjugend umgeben, nicht ihren bestrickten Kriegsgott singen und ein trunkenes Weiberheer mit dem schläfrigen Geber des Weins. Unseren Hain durchhüpft kein Bockmensch. Unsere Quellen bergen kein Mädchen. Keines verwiesen die Barden in Bäume noch. Menschen aus Steinen, Blumen aus Knaben, goldene Zeiten, Widder und Äpfel, Drachen und eiserne Vögel und Schlangenhaar machen deutsche Gesänge nicht heiß.[2]) Wenn schon heidnische Mythologie da sein muß, hatte Denis bei seiner Empfehlung der vaterländischen Mythologie gesagt. Die Worte zeigen, daß er an die Notwendigkeit einer Mythologie überhaupt nicht glaubte. Die Lieder Sineds des Barden enthalten denn auch wirklich nur verschwindend wenig Elemente aus der deutschen und eddischen Mythologie, aus der er übrigens nach Mallet, Resenius, Andreä und Bartholin übersetzte. Man kann grade solche Ausdrücke wie das Erbe von Teut, Thuiskons Reich, Barden und Enkel Manas und die Vorstellung von Walhalla nennen. Denn schon der vielbesungene Allvater ist nur ein anderer Name für die christliche Gottheit. Und das überhaupt ist das Charakteristische von Sineds mythologischen Vorstellungen: sie sind durchaus christianisirt.

[1]) 127. [2]) 224 f.

Allvater ist der einzige und gütige Gott, von dessen Antlitz Gnade ausgeht, der sich des Gerechten gern erbarmt. Sein Reich ist an Raum und Dauer unbegrenzt. Wenn von seinen Boten die Rede ist, so setzt Denis die Anmerkung dazu: der Barde versteht die Engel. Die Obergottheiten hatten glaublich in jedem System ihre Boten.[1])

Die Lehren der Vola, die Denis übersetzte, verkündigten ja schon das einstige Kommen des Allherrschers und seines Gerichtes, der Entscheider und Urteilssprecher ist, „und ewig dauert sein Gesetz." Dazu nun hatte Denis selbst in ganz deutlicher Anlehnung an Gerstenbergs Skaldengesang die Verwirklichung dieser prophetischen Lehre hinzugedichtet: „Er kam, o Vola, der Allherrscher." Der Rabengott mit seiner Asenschar ist dahin. Kein Wagen Herthas irrt im Erbe Teuts. Den Göttern fallen keine Opfer mehr. „So wie das Aug der Nacht die Wolken itzt durchdrang und von des Himmels Mitte rein und allerleuchtend niedersieht, so strahlt in Mitte seiner Schöpfung sein Gesetz."[2]) Und so ist es auch der christliche Gott, der als gewaltiger Wolkenversammler und Himmelsverfinsterer wie der nordische Tor erscheint. Er rollt auf erderschütterndem Wagen dahin und wirft glühende, zackige Pfeile. Dann aber schwingt sich der farbige Bogen, die Brücke der Götter, als Odin noch herrschte, noch Asgard stand, und jetzt der Schatten Allvaters von seinen besänftigten Augenbrauen.[3])

Der christlichen Religion, welche in diesen Gedichten herrscht, widerspricht auch nicht gerade die häufige Geistermythologie, von der sie ganz nach Ossians Vorbild erfüllt sind. An Ossians Geist ist ja auch das erste dieser Bardenlieder gerichtet. Ihm hatte sich Sined ganz zu eigen gegeben. Und so neigen sich denn auch in seinen Gedichten, die mit weit mehr von dieser Mythologie erfüllt sind als Klopstocks Bardengesänge, die Geister der Ahnen, verklärte Väter, Herrscher der Vorzeit, aus luftigen Hallen zu ihren Enkeln nieder.[4])

---

[1]) 116; vgl. 240.

[2]) 37—41.

[3]) Das Donnerwetter 251.

[4]) 82, 89, 159.

Gefallene Helden beschweben Gebiete der Luft.[1] Bardengeister, die auf Wolkensitzen in heller Luftgestalt thronen, senken sich als Silbergewölk vom Monde nieder[2] und verbreiten des Dichters Gesänge in den luftigen Hallen. Auch die Lieder der Barden haben in diesen Gedichten nach Klopstocks Muster Geistergestalt angenommen.[3] Kein frommer Barde bleibt von Lüftesöhnen unbesucht, und so erscheint auch diesem Barden der Geist des heldenhaften Kleist, der ganz nach Ossian auf seinem Hügel saß und auf seinen Barden wartete. Dieses Zwiegespräch zwischen dem Barden und dem Geiste ist dem ossianischen Gesang von Konlath und Kuthona nachgebildet.[4])

Denis hatte in seinem Vorbericht von dem Plane eines unserer besten Barden gesprochen, über unsere Götterlehre in der Art der Ovidianischen Verwandlungen zu schreiben: „o daß er ihn nicht aufgebe.“

Dieser gute Barde ist Ringulph, alias Kretschmann gewesen. Auch bei ihm kann man die Beobachtung machen, daß er in seiner Theorie mit viel größerem Nachdruck als in seiner Praxis für die vaterländische Mythologie eingetreten ist, wenn auch seine Gedichte der Zeit gemäß, aus der sie gesungen sein sollen, weit mehr von dieser Mythologie als etwa Sineds Lieder enthalten. Mit Klopstocks Oden und Gesängen aber sind sie an Fülle der mythologischen Bilder und Anspielungen gar nicht zu vergleichen.

Auch Kretschmann hat eine eigene Abhandlung über das Bardiet erscheinen lassen, welche sich, wie gleich ersichtlich werden soll, vor allem gegen Herder wendet.

Herder hatte sich in der Allgemeinen deutschen Bibliothek über die Bardendichter geäußert. Er übertrug seinen immer wiederkehrenden und schon auf morgenländische und griechische Mythologie angewandten Grundsatz nun auch auf diese Mythologie. Die wahre Bardendichtung wäre die, daß wir den inneren Geist des Liedes, die innere Bearbeitung von den Barden lernten, daß sie uns lehrten, unsere eigene Welt so eigen und wahr zu besingen, wie sie die ihrige besungen

---

[1] 111. [2] 192, 93.
[3] 171 f. [4] 206 ff.

haben. Also bleibt die Bardensprache als Sprache im weitesten Verstande, als Dichtung, als Gerüst übrig, und folglich steht sie als solche unter den alten Gesetzen, die man der Mythologie gegeben. Sie sei Werkzeug zu Zwecken, niemals aber Zweck. Kann sie vielfassende Allegorien liefern, nervigtere Sprache der Seele geben, schöne Fiktion verschaffen — sie ist Mythologie, also zu brauchen, aber nicht zu mißbrauchen. Und dann wird immer ein Teil Leser bleiben, welche die Mythologie der südlichen Länder für reicher, bekannter, ideenschwangerer, mit den Künsten des Schönen verwandter und selbst im Umrisse schöner halten werden.[1])

Eine endgültige Entscheidung wagte Herder damals nicht zu treffen. Erst als das jüngere Geschlecht nach dem Verstummen der Bardendichtung von Gräter aufgerufen wurde, die nationale Dichtung zu erneuern, da hat sich auch Herder auf Grund seiner neuen und vertieften Anschauungen vom Wesen der Mythologie für die nordische Mythologie entschieden.

Gegen diese Abhandlung Herders also ist Kretschmanns Abhandlung über das Bardiet gerichtet.[2]) Er gibt wohl zu, daß der Hauptton des Bardiets „der innere Bardengeist" sein müsse, aber die daraus gezogenen Folgen kann er nicht zugeben.[3]) Mit absolutem Mißverständnis wendet er sich gegen Herders ästhetisches Gesetz, daß der Dichter ein Bild seiner eigenen Zeit und Nation geben müsse, um wahrhaft zu interessieren. Sonder Zweifel ist die Mythologie ein unentbehrliches Bedürfnis unserer meisten Dichtarten, das wir uns ein für allemal selbst notwendig gemacht haben. Auch das Bardiet kann die seinige haben und hat sie wirklich. Aber man wirft ihr vor, sie sei noch zu ungeformt, zu rauh, zu unbildsam und schwankend. Bloß als Mythologie betrachtet ist nun eine so gut wie die andere. Sie beruhen alle auf Anspielungen und Allegorien des höchsten Wesens, seiner Eigenschaften, der Naturkräfte und der ersten Volksgeschichte. Aber die Verfeinerung und Ausbildung hat von jeher dem Dichter gehört. Welch ein unförmliches Chaos war die griechische Mythologie vor Homer, und wieviel in Ovids Verwandlungen gehört nicht allein dem verschönernden Dichter. Von einem oder mehreren

---

[1]) V, 332 f. [2]) S. W. I, 1 ff. [3]) 17.

Genien gut angewendet, würde auch die deutsche Mythologie das Rauhe ihres Ursprungs verlieren. Sie würde vielfassende Allegorien liefern, nervigte Sprache schaffen und schöne Fiktion geben. Ein einziges Werk wie Ovids Metamorphosen — nicht dem Ton und Geiste, sondern bloß dem Stoffe nach — wäre hinreichend, dem neuen Bardiete feste Mythologie zu geben.[1]

Die Furcht aber, daß dennoch ein Teil der Leser die Mythologie der südlichen Länder für reicher, bekannter, ideenschwangerer, mit den schönen Künsten verwandter und selbst im Umrisse gefälliger achten würde, ist unbegründet. Ihr ist nur eines entgegenzusetzen: schöpferischer deutscher Geist, brauche sie, und sie wird bekannt, ideenschwanger und reizend werden; aber brauche sie als Gewürz.[2]

Als Gewürz hat sie denn auch Kretschmann selbst in seinen Bardenliedern auf Hermann, den Cherusker, gebraucht. Die Form dieser Gedichte, die von einem alten Barden gesungen sein sollen, macht ja von vornherein den Gebrauch dieser alten Mythologie natürlich, und man muß es dem Barden zugestehen, daß er sparsam in ihrem Gebrauche war. Sonst sang er der Göttin Freya Frühlingslust oder, warm von Herthas Honigwein, den frischen und bunten Herbst. Nun aber rief ihn Allvater auf, den Helden Hermann zu singen.[3] Auf Kretschmann selbst angewendet hieße es richtiger: einst sang er ganz anakreontisch die Freuden der Venus und des Bacchus, nun aber rief ihn Allvater Ossian zum Bardensange auf.[4]

Unmittelbare Spuren von ossianischer Mythologie sind übrigens in Ringulphs Gesängen kaum wahrzunehmen, nur etwa da einmal, wo die Götter aus ihrem Saale sehen, wie Sigmar sich auf dem hellen Abendstrahle mit eigenen Kräften

---

[1]) Vgl. Denis. Die Anregung zu einem nordisch-mythologischen Verwandlungsgedichte nach Art der Ovidischen Metamorphosen ging vom Norden selber aus; Suhm machte den ernstlichen Vorschlag dazu; die dänische Gesellschaft der schönen Wissenschaften setzte einen Preis auf die Vollendung eines solchen Gedichtes aus. In Deutschland nahm dann Gräter diesen Gedanken wieder auf. Wir kommen bei Gelegenheit Gräters darauf zurück.

[2]) 29 ff. [3]) 40.

[4]) Vgl. in der Abhandlung über das Bardiet: Vater Ossian war doch eher, denn wir Alle. 2.

durch des Himmels Stürme zu ihnen aufschwingt,[1]) oder wo dem Barden der Geist Irmgards im dämmernden Nebel erscheint.[2]) Kretschmann hat aber auch Fragmente nach Ossian übersetzt; bezeichnender Weise ist unter dem Wenigen auch Fingal und Hloda, wo sich ja die deutlichste Spur einer Mythologie bei Ossian erhalten hat.

In seinen Bardenliedern hat sich Ringulph darauf beschränkt, den Segen Manas, Tuiskons und Herthas auf seinen Helden herabzubitten,[3]) einige Vergleiche mit Freya und Thor anzustellen, die Götter zu Schutz und Hilfe anzurufen, bei ihrem Namen zu schwören und im Gewitter die Zornesboten Thors zu erkennen.[4]) Ein neues Motiv, das sich bei Klopstock und Denis nicht findet, ist die gelegentliche Verwendung des Elfenmythos.[5])

Es ist in den Liedern all dieser Barden sehr auffallend, daß die neue Mythologie so gut wie gar nicht als Naturmythologie verwendet ist, sondern fast lediglich zur Verkörperung sittlicher Mächte, wo nicht zu einfachen Bildern und Vergleichen oder historischer Farbengebung dient. Auffallend ist es, weil doch die griechische Mythologie, an deren Stelle diese neue Mythologie treten sollte, zum guten Teile gerade als Verkörperung poetischer Naturanschauungen verwendet wurde. Man sieht eben daraus, daß dieser Gebrauch der griechischen Mythologie nur auf Gewohnheit und Konvention beruhte und nicht mehr einem unmittelbaren Bedürfnisse des Naturempfindens entsprang, und daß man sich der nordischen Mythologie eben doch noch nicht mit der gleichen Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit bedienen konnte. Man hatte wohl auch noch nicht die tiefe Naturbedeutung der nordischen Mythologie erkannt. Und auffallend ist es auch, daß man nirgends in diesen Liedern das Bemühen findet, den alten Mythen einen neuen Sinn zu geben und ihnen dadurch die volle Existenzberechtigung für die Gegenwart zu erobern. Das war erst einer späteren Zeit vorbehalten.

Die Einführung der neuen Mythologie rief, wie schon die Abhandlungen der Barden andeuten, heftige Debatten her-

---

[1]) 87. [2]) 197. [3]) 65.
[4]) 146. [5]) 40 u. 198f.

vor. Gerstenbergs Kritiker in Klotzens Bibliothek der schönen Wissenschaften machte viele Einwände,[1] Merck, einer der besten Kritiker der Zeit, stimmte in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen den Bestrebungen Klopstocks begeistert zu. Als aber der Unfug der Nachahmer allzu groß wurde, nahm er in einer für Wielands Merkur bestimmten, aber ungedruckt gebliebenen Rezension sein Urteil zurück. Warum sollen wir die reichmöblierten Gemächer der griechischen Mythologie gegen den dürftigen Hausrat des nordischen Skaldenbedürfnisses vertauschen?

Wieland selbst schrieb 1773 eine Abhandlung über Nationalpoesie.[2] Die deutsche Nation, sagte er, kann ihrer Verfassung wegen keine nationale Dichtkunst haben, die erzwungene Bardenpoesie also, die einen längst verschwundenen Nationalcharakter affektiert, ist lächerlich und unbrauchbar; unsere Lehrmeister können nur die Griechen sein. Der Weg zur Kultur ist es, daß die Nationen ihren Nationalcharakter verlieren und sich auf solche Weise einander nähern. Und so soll auch die Kunst ihrer großen kulturellen Aufgabe gemäß die nationalen Schranken brechen helfen und nicht durch die Nachahmung barbarischer Zeiten die modernen Ideale aus dem Auge verlieren. Man sieht: hier stellt der Geist der kosmopolitisch-humanistischen Aufklärungszeit ein Ideal von Weltliteratur auf, wie es Herder und Goethe später in tieferer Erfassung zu verwirklichen suchten. Gerade Herder verhalf ja der Idee einer nationalen Dichtkunst zum Siege, ohne die höhere Idee einer Weltpoesie darüber zu vergessen.

Herder übrigens, auf den sich in Wielands Aufsatz viel versteckte Angriffe finden, antwortete darauf in den „Gefundenen Blättern aus den neuesten deutschen Literaturannalen von 1773“. Hier warf er dem Verächter der Bardendichtung und Verehrer der Griechen seine „Crebillon'schen Sophagemälde“ voll ungriechischer und wahrhaftig undeutscher Sitten vor.[3]

---

[1]) I, 4, 90 ff.

[2]) Vgl. Wielands Bemerkungen zu Chr. H. Schmidts „Über den gegenwärtigen Zustand des Teutschen Parnasses“. Teutscher Merkur 1773.

[3]) V, 260 f. Vgl. 723.

§ 5. Wieland als Vertreter der Aufklärung.

Wieland war als eifriger Vorkämpfer der Aufklärung der entschiedenste Feind aller Mythologie. Denn Mythologie, in welcher Form sie auch immer erscheinen mag, dünkte ihm die der Aufklärung entgegenstehende Macht zu sein. Aufklärung und Mythologie verhalten sich zueinander wie Licht und Finsternis in der Vernunft. Das war auch die Ansicht der gesamten Aufklärung. Und wo Wieland immer gegen die mythologischen Elemente des geistigen Lebens kämpfte und sie bei fremden Völkern und in fernsten Zeiten aufdeckte, er kämpfte immer für die moderne Aufklärung gegen die mythologischen Mächte seiner eigenen Zeit.

In diesem Kampfe war es sein Hauptmittel, den Quellen der Mythologie nachzugehen und ihr durch den Nachweis ihres Ursprunges den verführenden Nimbus zu nehmen. Und dadurch hat gerade Wieland viel für die Erkenntnis der Mythologie getan. Er kam auch als erster unter den deutschen Dichtern auf die tiefe Bedeutung der Mysterien. Kein Wunder, daß er sich dann, wie wir sehen werden, auch Herders neue Erkenntnisse zu seinen eigenen Zwecken nutzbar machte. Denn wenn er mit seinen psychologischen Untersuchungen der Mythologie in Romanen und Abhandlungen gerade eben der Aufklärung dienen wollte, so war es umgekehrt das Ziel von Herders sehr vertieften Untersuchungen, der Aufklärung entgegenzutreten und für eine neu-mythologische Dichtung den Boden zu bereiten.

So etwa wird sich im allgemeinen die Mythologie in Wielands Schriften darstellen. Ihre Stellung gründet sich auf die Doppelseitigkeit seines eigenen Wesens. Er war ein philosophischer Kopf und ein poetisches Gemüt. Die Vernunft strebte nach Aufklärung, als ein Dichter aber liebte er das Wunderbare. So hat sein ständiges Interesse für die Mythologie einen doppelten Grund: der Aufklärer wollte sie vernichten, darum mußte er an ihre Wurzeln gehen; der Dichter fühlte sich in ihrem Reiche heimisch und schöpfte aus ihren Quellen. Aber er tat es mit offenem Spott oder leichter Ironie. Nur die schönen Formen der griechischen Mythologie behielten unter dem Einflusse Winckelmanns und Herders und

schließlich auch Goethes eine ästhetisch-humanistische Bedeutung für ihn. Aber auch hier war er in seinen Überzeugungen nicht ganz sicher. Denn Aufklärung und Humanität fielen in seinem Geiste völlig zusammen. Und so dünkte ihm die Mythologie wie der Aufklärung so auch der Humanität entgegen zu stehen, während Winckelmann, Herder und Goethe gerade in der griechischen Mythologie das verkörperte Ideal der Humanität verehrten.

Mit diesem Kampfe gegen die Mythologie spielte Wieland eine ähnliche Rolle wie Lucian in seiner Zeit. Man nannte ihn auch den deutschen Lucian. Er war sein Lieblingsautor, dessen Schriften er übersetzte. Die Einleitungen und Anmerkungen dazu sind reiche Fundgruben für seine mythologischen Anschauungen und zeigen deutlich, in welchem Grunde seine Liebe für diesen großen Spötter wurzelt.

Der zweite Denker, der einen bestimmenden Einfluß auf Wielands Stellung zur Mythologie gewann, ist Shaftesbury. Die englische Philosophie ist die Mutter der deutschen Aufklärung. Sie suchte die menschliche Erkenntnis und Religion von allen mythologischen Elementen zu reinigen. Wielands Kampf richtete sich gegen das, was er Zeit seines Lebens mit Schwärmerei bezeichnete. Es ist der Gegensatz von Natur. Damit aber hat Wieland nur einen damals höchst modern gewordenen Begriff aufgenommen. Enthusiasmus und Schwärmerei waren die großen Feinde der Aufklärung, gegen welche zuerst die englischen Philosophen kämpften.[1])

In Deutschland wird man keinen der aufgeklärten Geister finden, der nicht gegen die Schwärmerei aufgetreten wäre. Lessing vor allen anderen. Wieland selbst stellte im Teutschen Merkur 1776 die Frage: wird durch die Bemühungen kaltblütiger Philosophen und Lucianischer Geister gegen das, was sie Enthusiasmus und Schwärmerei nennen, mehr Böses oder Gutes gestiftet? Und, in welchen Schranken müßten sich die Anti-Platoniker und Lucianer halten, um nützlich zu sein?[2])
Ein Ungenannter gab die Antwort, welche sehr zu Ungunsten

---

[1]) Shaftesbury, Baco, More, Hume, Locke.
[2]) Januar 1776, S. 82.

der Lucianer ausfiel. Worauf denn Wieland selbst zu seinen eigenen Gunsten erwiderte.[1])

Im gleichen Jahrgang des Merkur veröffentlichte auch Herder als offenbare Antwort auf die gestellte Frage seinen Aufsatz: Philosophie und Schwärmerei, zwo Schwestern.[2])

Wielands Anreger aber ist vor allen anderen Shaftesbury gewesen, der einen Brief über den Enthusiasmus schrieb.

Shaftesbury wendete sich keineswegs gegen den Enthusiasmus an sich, er hielt ihn im Gegenteil für eine sehr natürliche Leidenschaft, deren Gegenstand nur das Schöne und Gute ist. Aber gerade in der Religion wird er zur Quelle des ungeheuerlichsten Aberglaubens, indem er dazu verleitet, falsche Wunder zu glauben und jeder neuen Sekte Beifall zu spenden. Dadurch konnte jene ungeheure Ausdehnung der Priesterherrschaft entstehen; denn die Priester wußten eben auf diese Leidenschaft der Menschen zu wirken und ihre Schwäche zu ihren eigenen Zwecken auszunutzen. Wie Wieland zeigte schon Shaftesbury, daß auch die römisch-christliche Kirche ihre Hierarchie auf den Aberglauben und den Enthusiasmus der Menschen stützte, und daß die ursprünglich nur allegorisch-mythologische Vorstellung heiliger Dinge durch die Kirchenlehrer zur Dogmatik gemacht wurde, wodurch sich ein philosophischer Enthusiasmus über die Welt verbreitete.

Wenn noch ein Zweifel bestehen kann, daß sich Wieland gerade in diesen Dingen von Shaftesbury beeinflussen ließ, so wird er durch folgende Argumente ganz behoben. Shaftesbury führte als ein merkwürdiges Beispiel des Enthusiasmus die alten ephesischen Götzendiener an und setzte dazu, daß die geheime Triebfeder dieses Enthusiasmus wohl vor allem das Interesse der Handelsleute und Künstler gewesen sei, deren Erwerb durch die neue, der Bilder nicht bedürftige Religion bedroht wurde.[3]) Wieland hat in seinen Gedanken über den freien Gebrauch der Vernunft in Gegenständen des

---

[1]) August 1776, S. 111 ff., 132 ff. September, 207 ff. u. 218. Oktober, S. 68.

[2]) November.

[3]) Shaftesbury, Philosophische Werke. Lpz. 1776, III, 108 ff.

Glaubens genau das gleiche Beispiel und zwar zu gleichem Zwecke und in ganz der gleichen Darstellung angeführt.[1])

Man vergleiche mit dieser aufklärerischen Auffassung der ephesischen Geschichte das Gedicht Goethes, in dem jener alte Glaube an die Größe der ephesischen Diana das tiefste Glaubensbekenntnis von Goethes eigenem Naturpantheismus wurde.

Und weiter. Shaftesbury wies nach, wie gerade in Hainen und Wäldern durch das Grauen, das der Eintritt in ihre Stille und Dunkelheit erregt, Gottheiten vor unseren Augen zu schweben scheinen, und wie dadurch die Haine die ersten Gottestempel der Vorwelt wurden.[2]) Ganz ebenso leitete Wieland in seinem Don Sylvio aus dem angenehmen Grauen, das uns beim Eintritt in das dunkle Labyrinth eines dichten Gehölzes befällt, den Glauben der ältesten Zeiten her, daß die Wälder und Haine von Göttern bewohnt würden.

Endlich hat auch Wieland selbst einmal auf Shaftesbury hingewiesen. In seiner Abhandlung über Alexander Dows Nachrichten von den Fakirn in Ostindien widerlegte er den Verteidiger der indischen Religion mit der wahren Idee der Abgötterei, dem, „was Shaftesbury Dämonismus nennt".[3]) Shaftesbury stellte nämlich in seiner Untersuchung über die Tugend das Verhältnis von Religion und Moral fest und mußte zu diesem Zwecke die verschiedenen Arten der Religion bestimmen. Ein Wesen, das über uns und die Welt erhaben ist oder mit Verstand in der Natur regiert, das nennen wir Gott. Verschiedene solcher Wesen sind Götter. Sind diese ihrer Natur nach nicht notwendig gut, so nennt man sie Dämonen. Wer also an einen notwendig guten Gott glaubt, der ist Theist, wer an ein solches Wesen überhaupt nicht glaubt, der ist Atheist. Wer mehrere notwendig gute Götter annimmt, der ist Polytheist, wer diese Götter nicht für notwendig gut hält, sondern sie eines willkürlichen und phantastischen Handelns für fähig hält, der ist Dämonist.[4]) Shaftesbury rechnete, wie auch Wieland, den Glauben an

[1]) Wieland, (Göschen) XXX, 45 ff.

[2]) II, 484.

[3]) XXXIII, 10.

[4]) II, 11 ff.

Jupiter wegen dessen ausschweifenden und willkürlichen Wandels zum Dämonismus.[1]) Shaftesbury zeigte auch gleich Wieland, daß der Dämonismus zur Unmoral führe, und daß die höchste Vollkommenheit der Tugend auf dem Glauben an éinen Gott beruhe. Das Dasein dieses einen Gottes wies Shaftesbury in seiner berühmten Rhapsodie „Die Moralisten" nach, welche auch auf Herder und Schiller einen tiefbestimmenden Eindruck machte. Aus der Einheit der Absicht, der Zusammenstimmung aller Dinge zu éinem Zwecke, aus der Schönheit, Vollkommenheit und Gesetzmäßigkeit der Natur wies er die Wirklichkeit des einigen, unendlichen und vollkommenen Urwesens nach, das alle Dinge durchströmt und beseelt und Beweger der Natur ist. Dieser Hymnus auf die göttliche Natur widerlegt allen Polytheismus und Dämonismus. Wir werden sehen, wie Wieland diesen Beweis Gottes aus der Natur in die orphischen Mysterien hineindeutet oder aus ihnen heraus zu erkennen meint.

Shaftesburys Brief über die Idee des historischen Gemäldes von dem Urteil des Herkules, welche Wieland als eine Sittenlehre in allegorischem Gewande für ein vortreffliches Mittel zur Jugendbildung erklärte, muß zu den ersten und wichtigsten Anregern von Wielands eigener Dichtung über diese Idee gerechnet werden.[2])

Außer Shaftesbury muß von englischen Philosophen Hume für Wielands Mythologie berücksichtigt werden. Denn in Humes natürlicher Religionsgeschichte[3]) findet sich zum ersten Male, was für Wielands Darstellungen so sehr charakteristisch ist: die Betrachtung der heidnischen Mythologie unter dem Gesichtspunkt der modernen Mythologie, der Vergleich von heidnischer und christlicher Religion unter dem gleichzeitigen Gesichtspunkte der Mythologie. Das ist eben die allgemeine Tendenz der Aufklärungsphilosophie: die Religion von allen mythischen Elementen zu reinigen, und darum zeigte Hume, daß die moderne Religion um gar nichts besser oder moralischer sei, als die heidnische Mythologie. Die ursprünglichste Religion

---

[1]) II, 57.
[2]) Theages, 1760, XXXIII, 232.
[3]) Works IV, 435.

des Menschengeschlechtes ist Polytheismus. Hume leitete ihn nicht aus der Anschauung der Natur, sondern aus den durch die ewigen Wechselfälle des Lebens erregten Leidenschaften von Furcht und Hoffnung her; die unsichtbaren Ursachen dieser Geschehnisse nehmen nach der allgemeinen Tendenz der Menschen, alle Dinge sich selbst gleich zu betrachten und auf jeden Gegenstand die eigenen Eigenschaften zu übertragen, menschliche Formen und Empfindungen an. Zum Beweise dieser menschlichen Tendenz berief sich Hume auf die poetischen Personifikationen der Bäume, Berge und Ströme und die dichterischen Begabungen der unbelebten Natur mit Gefühlen und Leidenschaften, die noch heute bei den Dichtern üblich sind, einst aber wirklich geglaubt wurden. Ohne diese Tendenz könnten sie nicht schön und natürlich sein. Können doch selbt die Philosophen nicht von solcher Belebung der Materie absehen. Und wir legen ja auch noch unserm Gotte menschliche Leidenschaften und Schwächen bei. Der Schwerpunkt von Humes Religionsgeschichte liegt in seinen mannigfachen Vergleichen der heidnischen und christlichen Religion, und diese fallen für die christliche Religion nicht grade zum Besten aus. Der Toleranz des Polytheismus steht die Intoleranz des Theismus gegenüber. Der Theismus bewirkt die mönchischen Tugenden: Selbsterniedrigung, sklavische Unterwürfigkeit, völlige Passivität. Der Polytheismus aber bedingt Tätigkeit, Mut, Freiheitsliebe. Den Helden des Heidentums stehen die Heiligen des Katholizismns gegenüber. Diese Parallelen finden sich auch bei Herder und Wieland. Sie sind die ersten Vorklänge von Schillers Göttern Griechenlands. Sie spielen in Heines Schriften die größte Rolle. Auch die weiteren Vergleiche Humes über Vernunft und Absurdität, Zweifelhaftigkeit und Überzeugungskraft der Religionen fallen nicht zu Ungunsten des Heidentums aus. Der schlechte Einfluß aller Volksreligionen auf die Moralität wird nachgewiesen. Alles aber gipfelt in der Klage: wie ist Gott in unsern Vorstellungen von ihm verunstaltet!

Durch eine solche Betrachtung der mythologischen Religion vom Standpunkte der Aufklärung, durch eine derartige Herleitung dieser Religion aus den menschlichen Leidenschaften und durch solche Vergleichung der heidnischen und christ-

lichen Religion ist Hume ein Vorbild wie schon von Herder, so auch von Wieland geworden.

Shaftesbury hatte es sich ganz ausdrücklich zu seinem Grundsatz gemacht, über die Auswüchse des Enthusiasmus nicht zu spotten, sondern sie vielmehr mit allem Ernste und mit voller Gelassenheit der Seele zu behandeln. Auch Hume hat sich jedes Spottes über diese Dinge enthalten. Den beißenden Spott und die übermütige Satire hat Wieland von Lucian gelernt.

Man braucht nur die Einleitung Wielands zu seiner Lucianübersetzung zu lesen, um zu erkennen, warum dieser tolle Spötter sein Lieblingsautor werden mußte, und was er von ihm lernen konnte. Diese Einleitung sowie die den lucianischen Schriften beigegebenen Anmerkungen sind voll von Parallelen der alten Zeit und der Gegenwart. In Lucians Zeiten hatte ein schwindlichter Hang zur Schwärmerei, zu wunderbaren und unglaublichen Dingen, zu neuen Gottesdiensten, Mysterien und religiösen Bruderschaften, kurz, eine epidemische Krankheit des Menschenverstandes um sich gegriffen, wie es bei einem Volke zu geschehen pflegt, das durch Despotismus und Überkultur seine Nerven verloren hat. Niemals war ein solcher Hang zum Übernatürlichen stärker als in Lucians aufgeklärtem Jahrhundert. Solche Zeiten, in denen Dämonisterei und Fanatismus, Aberglauben und Schwärmerei herrschen, zeichnen sich immer durch einen höheren Grad von sittlicher Verdorbenheit aus. Und auch das war in Lucians Zeitalter eingetreten. Lucian aber wollte diesen taumelnden Genius seiner Zeit mit dem witzigen Spotte des kaltblütigen Menschenverstandes bekämpfen. Es war das Geschäft seines Lebens, alle Arten von Lügen, Blendwerken und Künsten des Betruges von den theologischen Lügen der Dichter bis zu den Märchen der Geisterseher und Magier, die den Menschen mit einer fabelhaften Geisterwelt in Verbindung setzten und zum Herrn über die Kräfte der Natur machen wollten, den Kniffen der religiösen Gaukler, Orakelschmiede und Theophanienspieler, kurz, die ganze Betrügerzunft zu entlarven. Und zu diesem Zwecke konnte er auch den homerischen Jupiter und die ganze Götterlegende nicht verschonen. Ihre ungereimten Anthropomorphismen und die lächerliche

Inkonsequenz der Fabeln und Gaukeleien, womit die ursprünglich soviel edlere und reinere Religion verfälscht und verunstaltet worden war, konnten und durften ihm nicht heilig sein. Kein Mensch von Erziehung und hellem Kopfe konnte mehr an diese Possen glauben. Man darf also dem Lucian die Verspottung der mythologischen Göttermärchen nicht zum Verbrechen machen, seine Göttergespräche können jedem über die Ungereimtheit, Inkonsequenz und Unsittlichkeit, die Verworrenheit und Dunkelheit der griechischen Mythologie, in der es nichts Festes und Bestimmtes mehr gab, die Augen öffnen.[1]) Er machte Witz und Laune zum Vehikel seiner Arznei; deshalb darf man ihm die Absicht zu heilen nicht absprechen. Er wollte eben die Religion von allem Dämonismus, aller Magie, allem Aberglauben und Priesterbetrug reinigen.

Zu dieser Einleitung nehme man noch die Vorrede zu Lucians Göttergesprächen, die ja Wieland selbst nachgebildet hat. Er hielt es für einen ebenso glücklichen wie neuen Gedanken, die Götter sich selbst gleichsam entgöttern zu lassen und ihren betörten Anbetern in ihrer ganzen Blöße darzustellen. Indem sie sich durch ihre Unarten, Torheiten und Laster aller Achtung und alles Zutrauens der Menschen unwürdig zeigen, arbeiten sie wider Wissen und Willen mit dem besten Erfolge von der Welt an der Zerstörung ihres eigenen Ansehens. Die griechische Göttergeschichte versah ihn hierzu mit einem unerschöpflichen Vorrate von Widersprüchen und albernen Märchen. Er brauchte ihr gar nichts anzudichten; denn sie ist ja bekanntlich ein wahres Chaos, worin alles widereinander fährt und nichts zusammenhängt. Um den Ursprung dieser Tradition und den Grund, den die griechische Götterfabel in der Geographie, Physik und Astronomie oder in der ursprünglichen Bildersprache oder auch — was Wieland damals aller Einwendungen und Gründe des neuesten Auslegers dieser Rätsel ungeachtet zu glauben geneigt war[2]) —

---

[1]) Es ist höchst eigenartig zu sehen, wie dann Herder und Goethe in äußerstem Gegensatz zu Wielands eben durch Lucian beeinflußter Auffassung gerade die Konsequenz, den Zusammenhang, die Geschlossenheit und Bestimmtheit der griechischen Mythologie bewunderten, die ihnen gerade durch diese Eigenschaften als ein geschlossenes Kunstwerk erschien.

[2]) Er meinte wohl Heyne.

in der ältesten Geschichte dieser aus so vielen verschiedenen Stämmen zusammengesetzten Nation hat, um die Absonderung dieses wenigen historischen Goldes von dem unechten Metall, womit es durch Dichter und Priester vermischt worden war, vor allem aber um die physikalischen, politischen und moralischen Wahrheiten, die man später darin erkennen wollte, kümmerte sich Lucian gar nicht. Er nahm die Götterlegenden im buchstäblichen Sinne.[1]) Ihre mystische Auslegung gehörte nicht zur Volksreligion, die er bekämpfte. Je mehr aber die Aufklärung zunahm, desto nötiger wurde eine solche Auslegung zur Stütze des sinkenden Heidentums. Die Griechen aber haben ihre Schwachheit mit allen Völkern der Erde gemein. Wo ist das Volk, in dessen Augen das Unglaublichste nicht glaublich, das Ungereimteste nicht ehrwürdig würde, sobald es mit dem Stempel der Religion bezeichnet ist. Und wie lange hat es nicht selbst bei den aufgeklärtesten Nationen gedauert, bis sie einsehen lernten, daß religiöser Unsinn nicht weniger Unsinn ist als anderer. Es gab ja auch eine Zeit, wo beinahe die ganze Christenheit an das Märchen vom großen Christoffel und an hundert andere ebenso glaubwürdige Geschichten buchstäblich glaubte. Lucian tat also etwas einem weisen Mann sehr Anständiges, wenn er die Göttermärchen seiner Nation verspottete. Wieland suchte auch den Groll Lucians gegen Homer vom Standpunkt des aufgeklärten Erziehers zu rechtfertigen.[2]) Homer war eben der allgemeine Lehrer des Aberglaubens, dessen abgeschmackte Theologie und Geisterlehre den gesunden Menschenverstand der Griechen schon in der Kindheit vergiftete, wo alle sinnlichen Bilder zumal von der wunderbaren Art sich so tief in die noch weichen Seelen einsenken, daß sie nie wieder gänzlich auszulöschen sind.[3])

---

[1]) Vgl. die Anm. V, 233: Lucian wußte ohne Zweifel sehr wohl, daß alle diese Fabeln, die er im gröbsten, buchstäblichen Sinne nimmt, verschiedener sinn- und lehrreicher, allegorischer Deutungen fähig waren. Aber der große Haufe wußte von diesem Geiste der Mythologie nichts. Er blieb bei dem Körper stehen, und die daraus entspringende Vorstellungsart ist das, was Lucian verspottet.

[2]) II, 253 f.

[3]) Vgl. dazu später Agathon und Göttergespräche.

Von Lucian hat Wieland es gelernt, die mythologischen Elemente seiner eigenen Zeit mit Spott und Satire zu bekämpfen und ihre eigene Übertreibung als Gegengift und *κάθαρσις* zu gebrauchen. Denn Wieland sah eine völlige Übereinstimmung zwischen der Zeit Lucians und seiner eigenen Gegenwart. Diese Übereinstimmung beruht darin, daß sich in beiden Zeiten die höchste Aufklärung neben dem tiefsten Aberglauben halten konnte. Gerade die zu weit getriebene Aufklärung weckte wieder den menschlichen Hang zum Wunderbaren und erregte ein mystisches Bedürfnis in religiösen Dingen. So konnten Gaukler und Betrüger wie Gaßner, Schröpfer, Cagliostro u. a. ungeheuren Anhang und Erfolg gewinnen. Svedenborgs Geisterseherei machte auch in Deutschland Schule. Lavater huldigte ihr, aber auch noch der junge Wieland. Geheime Gesellschaften, welche sich auf mystische Hypothesen gründeten und nach übermenschlichen Zwecken strebten, Jesuiten, Rosenkreuzer und manche Abarten des Freimaurerordens bauten sich in ihren Tendenzen und Gebräuchen auf den neu erwachten Aberglauben. Er gewann neue Nahrung durch die überraschenden Ergebnisse der Naturwissenschaft. Mesmers Entdeckung des tierischen Magnetismus wurde nicht nur eine Quelle von Wunderkuren, sondern auch von Geisterseherei und Magie. So konnte Wieland neben den Betrügern wie Cagliostro, Geistersehern wie Svedenborg und Mystikern wie die Martinisten, auch Mesmers Namen nennen. Er schrieb eine aufklärerische Abhandlung gegen den Magnetismus, den mehrere Ärzte wie Olbers auf Lavaters Rat[1]) zu Heilungen

[1]) Vgl. zu Lavater, über dessen Magnetismus Wieland eine große Abhandlung schrieb, Johann Kaspar Lavaters Rechenschaft an seine Freunde und Nicolais Anmerkungen dazu, Anz. d. Teutschen Merkur, April 1787. Man kann hier auch ersehen, welch' ungeheure Rolle die Wunder des tierischen Magnetismus in den Zeitschriften und Konversationen der Zeit spielten. Vgl. auch: An die Gesellschaft der Vereinigten Freunde in Straßburg, von einem schwedischen Theosophen, T. M. IV, 159 f., wo offenbar Wieland in Anmerkungen die Ideen ad absurdum führt, welche nach Svedenborg die Erscheinungen des Magnetismus und Somnambulismus auf die Einwirkung höherer Geister schieben. In Frankreich hatte sich, wie aus dem vom Grafen Lützelburg herausgegebenen Journal d'un Magnétiseur zu sehen ist, eine ganze Anzahl solcher Magnetismusgesellschaften gebildet; Wieland nimmt in seinem Aufsatz über Lavaters Magnetismus die fran-

benutzt hatten, und zweifelte alle seine Erfolge mit Entschiedenheit an, indem er sie auf Täuschung der nach dem Wunderbaren gerichteten Phantasie, voreilige Schlüsse und falsche Beobachtungen, wenn nicht gar auf bewußten Betrug zurückführte. In der Berliner Monatsschrift[1]) erschienen Aufsätze von einem neuen Messias, einem Monddoktor, zu dem man wallfahrtete, von Hexenprozessen und Teufelsverbindungen. Gegen solche Verirrungen der menschlichen Vernunft richtete Wieland seine Abhandlung über den Hang der Menschen, an Magie, Geisterseherei usw. zu glauben. Karl Wötzel berichtete von seiner Gattin wirklicher Erscheinung nach ihrem Tode. Und Wieland suchte mit seiner Euthanasia solch' abergläubische Vorstellungen zu zerstreuen. Was hätte wohl Wieland zu den Zeiten der späteren Romantik gesagt, als diese Dinge im Gefolge der Naturphilosophie erst recht zur Blüte kamen und wissenschaftliche Stützen fanden?

In solcher Schwärmerei und solchem Aberglauben also erkannte Wieland die Ähnlichkeit der Gegenwart mit dem Zeitalter des Lucian. Und wie Lucian wollte er demgegenüber die Rechte der menschlichen Vernunft geltend machen. Aber es ist zu beachten, daß er mit seinem Spott gegen die heiligen Dinge gerade in den Göttergesprächen nicht so weit wie sein Vorbild ging. In diesen Gesprächen gerade behalten schließlich doch die Götter recht, und wenn sich Lucian gegen die menschliche Darstellung der Götter selbst durch einen Phidias und Praxiteles wendete,[2]) so hat Wieland gerade eine solche Darstellung unter dem Einfluß Winckelmanns, Herders und Schillers mit aller Wärme verteidigt. Gegen die christlichen Legenden richtete er freilich die gleichen Waffen, wie Lucian sie gegen die mythologischen Fabeln der Griechen gerichtet hatte. Vor allem aber hat es Wieland von Lucian gelernt, die Priester, Wundertäter, Magier und Geisterseher aufs Korn zu nehmen und die Orakel, Theophanien und Wunder aller Art als Täuschung und Betrug zu entlarven.

---

zösischen Magnetiseure ganz besonders mit. Zu der Menge der Schriften, die Lavaters „Rechenschaft" hervorrief, vgl. Munckers Lavater-Artikel in Goedekes Grundriß, Bd. 4^3.

[1]) Hrsg. von Gedicke und Biester 1783.

[2]) V, 226.

Und von Lucian hat er es gelernt, die mythologischen Märchen gerade dadurch zu bekämpfen, daß er ihr buchstäbliches Fürwahrhalten darstellte und lächerlich machte.

Er verglich häufig die griechischen Mythen mit den orientalischen und französischen Feenmärchen. Und auf diese Ausgeburten der Phantasie, welche zu seiner Zeit die Köpfe verwirrten und die Jugend verdarben, wandte er an, was Lucian gegen die homerischen Götterlegenden getan hatte: er verspottete ihre buchstäbliche Auffassung. Und nur diese. Denn auch er verkannte ja nicht den tieferen Sinn, der diesen Märchen zu Grunde liegen kann. Und er selbst hatte eine höchst poetische Vorliebe für diese Gattung der Poesie, wenn sie als Poesie und nicht als Wahrheit betrachtet wird. Auch die Mysterien wurden oft von ihm verspottet, weil er in ihnen eben die geheimen Gesellschaften seiner Zeit treffen wollte. Oft aber legte er auch im Unterschied von Lucian einen tiefen und ganz christlichen Sinn in sie hinein, wie er überhaupt auf die einstige Berechtigung und tiefere Bedeutung der Göttergeschichte hinwies und sich in manchem seiner Werke direkt zu ihrem Verteidiger machte.

Im Hintergrunde liegt bei alledem die Beziehung auf die Religion und den Aberglauben seiner Zeit. Denn was konnte ihm daran liegen, die griechische, indische und ägyptische Mythologie an den Pranger zu stellen oder zu verteidigen? Wenn er gegen sie kämpfte, so kämpfte er gegen die Entartung des Christentums in Mythologie. Und wenn er ihre einstige Würde hervorhob, so verherrlichte er ein Urchristentum und eine natürliche Religion.

Im einzelnen sind Wielands Schriften voll von unmittelbaren Beeinflussungen durch Lucian. Aus der Fülle sei einiges genannt, was sich auf die mythologischen Dinge bezieht: die Quellen von Wielands komischen Erzählungen, welche griechische Mythen parodieren, sind zum größten Teil in Lucians Schriften zu finden. Der Dämonax in den Abderiten stammt aus Lucians gleichnamiger Schrift.[1]) Die Quelle des Peregrinus Proteus ist das Lebensende des Peregrinus von Lucian.[2])

[1]) III, 229. Ich betone, daß ich unter Lucians Schriften hier alles verstehe, was Wieland selbst in seine Übersetzung aufgenommen hat.

[2]) III, 45.

Die Geschichte von der Venusstatue, in die sich ein Jüngling verliebt, hat Lucian erzählt.[1]) Die Eselverwandlung in Wielands Erzählung: Der Stein der Weisen, hat Spuren von Lucians magischem Esel. Die Schilderung des Phallusdienstes in der Geschichte des weisen Danischmend und der Affenreligion im Goldenen Spiegel ist auf Lucian zurückzuführen.[2]) Die Beschreibung vom Aberglauben des Sokrates und die Verhöhnung der Legende von Jupiters Grab auf Kreta im Aristipp ist dem Lucian entnommen.[3]) Und so ließe sich noch eine Fülle von Entlehnungen aus Lucian nachweisen, die sich auf Mythologie und Mysterien beziehen.

Auch Plato und Aristoteles bestimmten Wielands mythologische Ansichten. Plato verwarf in seiner Republik die mythischen Geschichten als Mittel zur Jugenderziehung, weil diese Fabeln der Gottheit unwürdig sind. Denn ein Kind kann das Allegorische vom Nichtallegorischen nicht unterscheiden, und alles, was sich dem jugendlichen Geiste einprägt, läßt Spuren in ihm zurück, welche die Zeit nicht wieder auslöschen kann. Wir werden sehen, daß Wieland sich in seinen Erziehungsromanen genau auf diesen Standpunkt stellte. Wörtliche Anlehnung an Plato ist dabei wahrzunehmen. Sonst aber hat ja Wieland nach anfänglicher Begeisterung für Plato gerade in ihm den gefährlichsten Anstifter zu mythologischen Schwärmereien verfolgt.

Aristoteles leitete den Ursprung der Philosophie aus Verwunderung und Überraschung her. Wieland wendete diese Lehre auf die Mythologie an.

Auch die epikureische Lehre in dem Gedicht des Lukrez von der Natur der Dinge, das Wieland in seinem gleichnamigen Gedicht vor Augen hatte, ist nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben. Lucrez wollte durch den Nachweis der ewigen und unabänderlichen Gesetze in der Natur die Menschheit von ihren schlimmsten Feinden, der Furcht und dem Aberglauben, befreien. Die Furcht vor den Göttern ist ganz un-

---

[1]) Wieland, Über die Ideale der griechischen Künstler XXXIV, 150; Lucian III, 282. Auch Wielands Erzählung „Der Salamander und die Bildsäule“ ist von dieser Geschichte beeinflußt.

[2]) II, 409; V, 307 u. o.

[3]) Lucian I, 152; II, 272, 412, 427. Wieland XXII, 5, 86 f.

begründet, weil sie auf die Natur nicht wirken können, denn alles bewegt sich nach eigenen Gesetzen. Lukrez zeigte auch die schrecklichen Folgen des religiösen Aberglaubens für die Menschheit und wies seine Quellen in den Erscheinungen der Träume und der Gewitter nach, die sich doch auf ganz natürliche Ursachen zurückführen lassen. Besonders die Traumtheorie, welche den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele, an Orkus und Tartarus, so wie auch an die Götter selbst ganz natürlich erklärte, hat auf Wielands Märchen- und Mythentheorie stark eingewirkt.

Außerdem sind es noch die Sophisten und Euhemeristen, welche mit ihren Herleitungen der Mythologie Wielands Ansichten befruchtet haben. Es ist das Charakteristische der Sophisten, daß sie nicht die Wahrheit der Mythen zu widerlegen suchten, sondern das Entstehen der mythischen Begriffe und des mythologischen Glaubens nachweisen wollten. Ihre verschiedenen Erklärungsarten sind fast sämtlich bei Wieland zu finden, der sie alle in Ciceros de natura deorum finden konnte.

Kritias erklärte den Götterglauben als eine Erfindung weiser Männer zu Gunsten des Gemeinwesens, damit die Religion die Menschen zur Pflichterfüllung treibe, bei denen die Vernunft es nicht vermag. Darum hüllten sie die Wahrheit in trügerische Bilder. Diese Lehre findet sich bei Wieland besonders häufig.

Protagoras konnte von den Göttern weder sagen daß sie sind, noch daß sie nicht sind. Aristipp bestritt die Erkennbarkeit der Götter. Diagoras, der Melier, leugnete ihr Dasein überhaupt und wurde darum der Atheist genannt. Auch dieses Skeptizismus bediente sich Wieland zu seinen Zwecken.

Vor allem aber bekannte er sich zu der historischen Herleitung des Euhemeros, welche zu seiner Zeit durch Banier vertreten wurde. Er nämlich lehrte, daß Wohltäter der Menschheit, berühmte, tapfere und mächtige Männer nach ihrem Tode zu Göttern erhoben und als solche verehrt worden seien. Für diese Auffassung der Mythologie hat sich Wieland endgültig entschieden. Auch die Herleitungen der Götterbegriffe aus der Vorahnung der Zukunft, den Schrecken der Gewitter, dem Nutzen der Dinge und der Ordnung der Ge-

stirne, sowie die allegorischen Deutungen der Mythologie als Personifizierung von Naturkräften, Tugenden und Begriffen, die sich hier und da bei Wieland finden, sind schon von den alten Philosophen, vor allem den Stoikern und Neuplatonikern versucht worden. Sonst aber ist gerade Plotins Philosophie von Wieland als kabbalistische Mystik bekämpft worden, und seine Lehre von der Wiedervereinigung mit der Gottheit durch Tugend und Philosophie und unmittelbar ekstatische Anschauung liegt Agathons Schwärmerei zu Grunde.

Schließlich hat auch Epikurs Erklärung für die menschliche Gestalt der Götter als die schicklichste und schönste Gestalt, welche gedacht werden kann, in Wielands Schriften ihre Stellung gefunden.

Das sind die antiken Quellen, aus denen Wieland schöpfen konnte.

In Frankreich waren es Bayle und Voltaire, die im Dienste der Aufklärung gegen alle mythologischen Elemente der Religion kämpften. Sie verwarfen den Bilderkultus, die Wunder und Legenden und wollten den Aberglauben, diese entartete Tochter der Religion, beseitigen. Voltaire lehrte einen reinen Theismus. Als die schlimmsten Feinde, welche dem menschlichen Geiste in seinem Fortschreiten entgegenstehen, bekämpfte er die Priester und Jesuiten. Indem er der Geschichte des menschlichen Geistes nachging, mußte er auch auf die heidnischen Mythologien eingehen. Er betrachtete sie nach den Grundsätzen der englischen Philosophen. Der griechischen Mythologie sprach er nur das Verdienst zu, Ovid und Quinault schöne Verse geliefert und den Pinsel unserer besten Maler beschäftigt zu haben.[1]) Aber sein Kampf für die Aufklärung der Vernunft, welcher zu Theismus und Toleranz führen sollte, steht zu Wielands Kämpfen gegen die Mythologie nicht in direkten Beziehungen, sondern ist als eine parallele Erscheinung im Geistesleben jener Zeit anzusehen. Zu Voltaires berühmtem Worte: wenn kein Gott wäre, müßte man einen dichten, setzte Wieland: gut, daß es nicht nötig ist. Möchte doch die Zerstörung der Götzen, womit sich das arme

[1]) Vgl. Essai sur les mœurs et l'esprit des nations. Œuvres, Paris 1829, XII, 99.

Menschengeschlecht behilft, leichter zu bewerkstelligen sein, als sie ist.[1])

Auch mit der deutschen Theologie und Philosophie, welche das Christentum von allen mythischen Elementen reinigen und es zu einer ganz moralischen Religion machen wollte, berührte sich Wieland in dem gemeinsamen Zeitgeiste der Aufklärung.

Schon in Wielands erster Periode, welche unter Klopstocks Einfluß steht und von seraphischen Visionen und Empfindungen voll ist, macht sich eine deutliche Abneigung gegen die alte Mythologie und die Mysterien bemerkbar. Zwar fühlt er in seinem Lehrgedicht von der Natur der Dinge, welches das Dasein Gottes aus dem Anschauen der vollkommenen Natur beweisen will, aus der heidnischen Anbetung eines Holzes oder des Mondes noch den inneren Trieb heraus, der tief in uns die Herzen zu Gott lenkt. Aber hier schon verwirft er jene flüchtigen Ideen, welche durch die Bildnerei der Phantasie entstanden sind.[2]) Und für die Gottheit kämpft er gegen den Wahn und Irrtum, den des Weisen Witz und die Unwissenheit des Volkes ausgeheckt haben. „Genähret von der Zeit, wächst er und schützet sich mit seiner Priester Zungen." Es ist der Wahn Persiens und Indiens, der von Zerdusht und Trismegist gelehrt, von Plotin erneut, von Jochaides verdunkelt wurde und mit blassem Scheine noch in Böhmes Aurora funkelt.[3])

Als die Naturphilosophie im 18. Jahrhundert neu geboren wurde, da ist Wieland ihr heftigster Gegner gewesen. Denn er sah in ihr, und die Zukunft lehrte, daß er nicht Unrecht hatte, die Stütze und den Bundesgenossen der Mythologie. „Die allzu fruchtbare, zu warme Phantasei ist die Gebärerin von dieser Schwärmerei. Sie mischt und wechselt stets die Bilder mit den Sachen, die durch die Bilder uns der Witz soll sichtbar machen."[4])

In dem fünften der moralischen Briefe versuchte Wieland zum ersten Mal eine psychologische Erklärung der Mythologie, wie sie Hume gegeben hatte. Der Dummheit Erstgeburt

[1]) XXXVI, 321.
[2]) Buch I, Bd. XXV, 21.
[3]) Buch I, 29 f., Buch II, 35 f.
[4]) S. 35.

war die Verwunderung. Der Wahn deckte die Erde mit Tempeln und Altären. Die Götter mehrten sich wie die Frösche. In der bewölkten Luft, in den gestirnten Höhn, wo nur etwas schimmerte, da sah man einen Gott. Das Gewitter schreckte den ersten Hörer. Ein Donnergott, so meinte er, schießt den Blitz aus den Wolken herab. „So wird, wenn den Verstand die wahren Gründe fliehen, uns die Verwundrung bald aus aller Unruh' ziehen." Das ganze Geisterreich mit all' seinen Gottheiten steht ihr zu Gebot. Die Himmel werden mit Engeln bevölkert, die Elemente wimmeln von Sylphen.[1])

Dem Pöbel, der niemals denken wird, ist dieser Wahn zu verzeihen. Aber nicht den Helden, die sich wie Pygmalion selber Götzen schnitzen und sie der Welt zur Verehrung bieten.[2])

Nichts destoweniger hat Wieland selbst in seinen früheren Dichtungen aus den poetischen Quellen solchen Aberglaubens ganz ohne Spott und Ironie geschöpft. Das geschah in jenen Märchen, die unter dem Einfluß der französischen Feenmärchen entstanden. In Frankreich waren solche Märchen nach Perraults Comtes de ma Mère l'oye Mode geworden. Aber an die Stelle der aus Volkstraditionen geschöpften Stoffe, die auch die Gräfin d'Aulnoy noch behandelte, traten mehr und mehr die ganz willkürlichen Erfindungen und Launen einer von allen Fesseln der Vernunft befreiten Phantasie. Graf Caylus wollte die ursprüngliche Einfachheit dieser Gattung wieder herstellen. Aber seine eigenen Märchen sind allzu moralisierende Erziehungsschriften. Zu den einheimischen Erzeugnissen traten die Bearbeitungen und Übersetzungen

---

[1]) Eine der ersten Spuren von Gabalis; auch in der kleinen Verserzählung Melinde und in dem Gedicht „Der Frühling" ist von den Sylphen und Sylphiden des Gabalis die Rede. Villars Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrêtes ist Wielands Quelle für seine Elementargeistermythologie gewesen, der wir noch häufig in seinen Gedichten und Romanen begegnen werden. Bisher hatte man in der deutschen Literatur diese Sylphen und Gnomen nur nach dem Muster Popes in komischen Epen als Schutzgeister verwendet. Wieland gab ihnen eben nach Gabalis ihre naturmythologische Bedeutung wieder, wenn er sie auch als Aberglauben verspottete.

[2]) XXV, 173 f.

orientalischer Märchen, welche eine Fülle neuer Motive erschlossen. Galland übersetzte die arabische Märchensammlung Tausend und eine Nacht und hatte ein Heer von Nachahmern zum Gefolge.

Wielands moralische Erzählungen zeigen ihn ganz unter dem Einfluß der Gräfin d'Aulnoy und ihrer Nachahmer, welche den Märchen einen erzieherischen Gedanken unterlegten. Da etwa weist Zemin und Gulindy die Notwendigkeit der Liebe zum menschlichen Glücke nach. Firnaz, des höchsten Gottes Liebling, der die Elementargeister, Luft und Erde und Meer mit ihrem geistigen Volke, den Gnomen, Nymphen, Sylphen und Sylphiden beherrscht, hat zwei Königskinder für einander bestimmt und führt sie zusammen. Die Quelle des Mythologischen ist Gabalis.[1])

Wieland war eben damals noch der festen Überzeugung, welche er in seiner unvollendet gebliebenen Allegorie von Psyche, dem Bruchstück einer allegorischen Naturgeschichte der Seele aussprach: die Alten faßten das, was von der Geisterwelt zu sagen rätlich ist, in eine Art von Märchen. Man pflegte in jenen Tagen der Kindheit die Weisheit stets in Bildern vorzutragen. Denn ungebrochenes Licht taugt ganz gewiß für blöde Augen nicht.

Je deutlicher aber in Wieland die Idee der Aufklärung wurde, umso weniger wollte er selbst durch seine Dichtungen den Verfinsterungen der menschlichen Vernunft Vorschub leisten.

In Frankreich hatten sich schon zwei Männer gegen die anschwellende Hochflut der Feenmärchen gestellt, welche alle anderen Gattungen der Literatur zu überschwemmen drohte: Hamilton und Crebillon. Sie machten das Gift zum Gegengift, indem sie aus ihren eigenen Märchen Satiren auf die Feenmärchen ihrer Zeit machten.

Wieland hat die Entwicklung der französischen Märchendichtung in seinem eigenen Schaffen wiederholt, indem er nun auch daran ging, die moralisierenden Feenmärchen der Franzosen und damit auch die eigenen Dichtungen dieser Art durch

---

[1]) Vgl. zu Wielands Feenmärchen Minor, Zeitschr. f. deutsche Philologie 19, 225 f. und Mayer, Vierteljahrschrift f. Lit.-Gesch. 5, 391.

ihre Überspannung ad absurdum zu führen. Es war ein ungemein glücklicher Gedanke, zu diesem Zwecke den Kampf des Cervantes gegen die Ritterromane als Muster zu nehmen. Der Gedanke aber, das buchstäbliche Fürwahrhalten dieser Märchen zu parodieren, ist eben der Gedanke, der auch Lucians Verspottung der Mythologie zu Grunde liegt. Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva stellen den Sieg der Aufklärung über die Mythologie dar. Aufklärung und Mythologie verhalten sich nach Wielands Meinung wie Natur und Schwärmerei oder Vernunft und Einbildungskraft. Dieser Roman ist für die Mythologie des 18. Jahrhunderts dadurch so bedeutsam, daß er das Entstehen der mythischen Vorstellungen, wie sie noch jetzt in den Köpfen der Schwärmer und Phantasten spuken, vom Standpunkt der Aufklärung psychologisch zu ergründen sucht und nach den pädagogischen Heilmitteln fragt, welche gegen die Macht der mythenbildenden Phantasie anzuwenden sind. Der Don Sylvio ist eine Art Erziehungsroman, und wie man in allen Erziehungsschriften jener Zeit auf die Grundlegung einer natürlichen Religion in der Seele des Kindes das Hauptgewicht legte, so erklärte nun Wieland die abergläubische Schwärmerei seines Helden aus der falschen Erziehung, welche sich auf Feenmärchen, Ovids Verwandlungen und pythagorisch-kabbalistische Schriften von planetarischen und elementarischen Geistern baute. Dadurch schob sich in Sylvios Kopf die poetisch bezauberte Welt an die Stelle der Wirklichkeit, und die elementarischen Geister waren in seinem System eben so gewiß die Beweger der Natur, als es die Schwere, die Anziehungskraft, die Elastizität, das elektrische Feuer und andere natürliche Ursachen in dem System eines heutigen Weltweisen sind. Die Natur selbst, deren anhaltende Beobachtung das sicherste Mittel gegen die Ausschweifungen der Schwärmerei ist, scheint durch ihre unmittelbaren Eindrücke auf unsere Seele die erste Quelle der Schwärmerei zu sein. Das angenehme Grauen, das uns beim Eintritt in ein dichtes Gehölz befällt, beförderte ohne Zweifel den allgemeinen Glauben der ältesten Zeiten, daß die Wälder und Haine von Göttern bewohnt werden (vgl. Shaftesbury). Die Landleute sind daher abergläubischer als andere. Und daher die körperlichen Geister, womit sie die ganze Natur angefüllt sehen, die

unsichtbaren Jagden in den Wäldern, die Feen, Kobolde, Alpe, Berggeister, Wassernixen und Feuermänner.[1])

So schildert nun Wieland etwa, wie die gar nicht ungewöhnliche Lufterscheinung einer feurigen Kugel, die ein Naturforscher mit beobachtenden Augen angesehen hätte, grade die Bezauberung von Sylvios Einbildungskraft vollendet, indem er sie für die Erscheinung eines salamandrischen Geistes hält.[2]) Eine andere Stelle, wo Pedrillo einen Eichbaum in der Nacht für einen Riesen mit hundert Armen hält,[3]) fordert zum Vergleiche mit Goethes berühmtem Gedichte auf, in dem diese hier aufklärerisch gewendete Erscheinung wirklich von einem Dichter mythisch erlebt wurde. Das Wunderbare, das Don Sylvio in der natürlichen Welt zu erleben meint, ist die Mythologie der Elementargeister, und immer ist es der Graf Gabalis, auf den sich Wieland selbst in seinen Anmerkungen beruft. Seinen Unterhaltungen sind all' die Angaben von dem Wesen und der Rangfolge dieser Geister entnommen, welche für Sylvios Einbildungskraft durch die Gabe einer Fee nicht unsichtbar sind. Don Sylvio, so bemerkt der Verfasser dazu, würde vielleicht noch dreister gesprochen haben, wenn der große Geisterseher Svedenborg zu seiner Zeit schon bekannt gewesen wäre.[4]) Don Gabriel, ein Philosoph und Naturforscher, unternimmt es, über eine so tief eingewurzelte Schwärmerei Meister zu werden, welche die Natur mit kabbalistischen Begriffen und Grundsätzen erfüllt und die ungeheuerlichsten Abenteuer mit Sylphen und Gnomen, Ondinen und Salamandern zu erleben meint. Aber Gabriels naturwissenschaftliche Einwürfe gegen diese wundervolle Naturlehre, welche alle Räder der Körperwelt durch Geister treiben läßt, konnten Sylvios zoroastrische, plotinische, kabbalistische, paracelsische und rosenkreuzerische Irrtümer wohl erschüttern doch nicht beseitigen.[5]) Das gelingt dem Philosophen erst durch die Anwendung des gleichen Giftes, das Sylvios Phantasie verdorben hatte. Das Märchen vom Prinzen Biribinker (angeblich dem Buch des

---

[1]) I, 8—10. [2]) 56. [3]) 97.

[4]) 257. Vgl. über Gabalis 252, 257 u. o.; der Verbindung von Svedenborg mit dieser Elementargeistermythologie werden wir bei Fouqué wieder begegnen.

[5]) II, 48 f. Vgl. 257 f.

Paläphatus von unglaublichen Dingen entlehnt, welches sich in Gales Sammlung der Opusculorum Mythologicorum befindet und den Zweck hat, den allegorischen Sinn in den alten Fabeln und Göttermärchen aufzuspüren und so den unglaublichen Dingen einen Anstrich von Wahrscheinlichkeit zu geben),[1] in dem die Natur von Anfang bis Ende auf den Kopf gestellt ist, so daß auch nichts mehr darin an eine gesunde Vernunft erinnert, ist eine höchst drastische Verspottung der Elementargeistermythologie, deren unerhörte Wunderdinge selbst für die Einbildungskraft eines Don Sylvio allzu viel sind.

Don Gabriel-Wieland will damit nicht etwa alle Feenmärchen beseitigen. Dazu ist doch die Liebe des Dichters für das poetische Wunder allzu groß. Er kämpft nur gegen ihre wörtliche Auffassung. Die Urheber der Feenmärchen und Wundergeschichten, so sagt Don Gabriel, der ein größerer Liebhaber von Märchen als von metaphysischen Systemen ist, wollten nicht den Leuten etwas weiß machen, sondern ihre Einbildungskraft belustigen.[2]

Aber Märchen müssen eben Märchen bleiben, und die Elementargeister sind Chimären, für deren Wirklichkeit man gar keinen Grund angeben kann. Sylvio macht einen letzten Versuch: aber das Zeugnis der ganzen Geschichte spricht doch für die Wahrheit dieser Geister und Magier. Das, so berichtigt Gabriel, behauptet eben Gabalis. Er beweist aber nur, daß die Geschichte mit Fabeln und Unwahrheiten untermischt ist. Und der allgemeine Grundsatz kann dadurch nicht entkräftet werden: daß alles und jedes, was keine Übereinstimmung mit dem ordentlichen Laufe der Natur und mit unserer täglichen Erfahrung hat, eben deswegen die allerstärkste Präsumtion der Unwahrheit wider sich hat.[3]

Mit den Feenmärchen hatte Wieland schon früh ein anderes Element verbunden, wodurch er eine neue Mythologie

---

[1]) II, 260.

[2]) Wieland selbst hat ja auch weiterhin Feenmärchen gedichtet wie das Wintermärchen, das Sommermärchen, Pervonte, der Vogelsang, Schach Lolo. Orientalische, französische und italienische Märchensammlungen sind die Stoffquellen dieser Dichtungen gewesen, in welche nur versteckt und spielend eine lehrende Wahrheit eingeflochten ist, während das Wunderbare darin mit leichter Ironie und Satire durchsetzt erscheint.

[3]) S. 215.

in die deutsche Dichtung einführte, denn als eine mythologische Stoffquelle wollte er die Rittermärchen betrachtet wissen. Seine eignen Quellen waren die großen Epen der Italiener Ariost und Tasso und die französischen Ritterromane von den Helden des Königs Artus und des großen Karl, welche ihm durch die Auszüge des Grafen Tressan in der Bibliothèque des Romans bekannt wurden.

Das erste Erzeugnis der Verbindung von Feenmärchen und Rittermythologie ist sein romantisches Gedicht Idris und Zenide. Nach den fragmentarisch gebliebenen Versuchen, mit dem Cyrus ein großes Heldengedicht zu schaffen, hatte er es satt, homerische Gedichte zu singen, die nicht mehr in diese Zeiten taugen. Er wagte sich in eine neue Welt, wo nur die Phantasie als Königin befiehlt, und unterrichtete spielend und ergötzend. In der ironischen Schilderung von den wundersamen Abenteuern der Ritter mit Centauren und Drachen, Feen und Elementargeistern, von Wunderdingen, Verwünschungen und Verzauberungen birgt sich die den Grazien huldigende Lebensphilosophie des Dichters, deren letztes Ziel die Verfeinerung der Sinnlichkeit ist.

Wie schon die Italiener selbst, hat auch Wieland eine Satire auf solche Rittergeschichten folgen lassen, die gleich seiner Verspottung der Feenmärchen im Don Sylvio den Don Quichote zum Muster hat. Der neue Amadis hat nach Wielands eigenem Zeugnis mit dem alten Amadisroman und dem Epos des Bernardo Tasso nur den Namen gemein, weil der bekannte und romantische Klang dieses Namens sich für die Darstellung eines so sonderbaren Abenteuers am besten eignete. Es ist eine Ausgeburt der spielenden Laune, ein Gedicht der komischen Muse von irrenden Rittern und wandernden Schönen, die alle mehr oder weniger närrisch und abgeschmackt sind. Es schildert die Abenteuer eines Ritters, der die Welt nach einem Hirngespinste, einer Idee, durchjagt. Mit der Parodierung der Ritterromane eint sich die Satire auf die Schwärmer und Phantasten und Scheinheiligen. In diesem Gedicht wird auch der Gebrauch der Sylphen als dei ex machina mit heiterer Laune verspottet.

Mit dem Gedicht von Geron dem Adeligen aber hat Wieland unter Verzicht auf alles Wunderbare ein Werk ge-

schaffen, das kraft der vollendeten Reinheit seiner Form und der ebenso poetischen wie sittlichen Tiefe seines Gehaltes zu den schönsten seiner Dichtungen gehört. Der Stoff dieser ergreifenden Erzählung ist dem Roman de Gyron de Courtois entnommen, aus dem Graf Tressan in seiner Bibliothèque einen Auszug gebracht hatte. Die Geschichte Gyrons und der Dame von Maloank schien Wieland das Schönste in diesem und vielleicht in jedem andern Dichterwerke des mittleren Zeitalters zu sein. Unter seinen Händen wurde sie zu einem der schönsten Gedichte in der deutschen Literatur. Es gelang ihm, für den tiefen Sinn der Erzählung von dem Ritter, der sich wegen einer Gedankensünde an der Frau seines Freundes mit dem Tode straft, die rechte Form zu finden. Gleichzeitig hat er hier die Form der Rahmenerzählung sehr vertieft, indem der Erzähler mit seiner Geschichte eine bewußte Absicht verfolgt und eine tief sittliche Wirkung auf ein schuldiges Paar in seinem Hörerkreise ausübt.

Mit dem romantischen Heldengedicht Oberon hat Wieland sein Hauptwerk geschaffen. Die Romanzen und Ritterbücher, so sagt er in seiner Vorrede, womit Spanien und Frankreich im 12., 13. und 14. Jahrhundert ganz Europa so reichlich versehen haben, sind ebenso wie die fabelhafte Götter- und Heldengeschichte der Morgenländer und Griechen eine Fundgrube von poetischem Stoffe, welche selbst nach allem, was Bojardo, Ariost, Tasso und andere daraus gezogen haben, noch lange für unerschöpflich angesehen werden kann. In den Aufsätzen über das deutsche Singspiel hatte Wieland einen ganz ähnlichen Vergleich angestellt: die Zeiten der irrenden Ritterschaft machen eigentlich keine besondere Epoche in der Geschichte der Menschheit aus: sie kommen in allen wesentlichen Stücken mit der heroischen Heldenzeit der Griechen völlig überein. Die Argonauten und die übrigen Helden der Griechen sind mit den Rittern von der runden Tafel völlig von einerlei Schlag. In beiden Zeiten spielen Helden, Damen, Riesen, Drachen und Ungeheuer eine Rolle, und die Urganden, Alcinen und Armiden sind nicht größere Zauberinnen als die Medeen und Circen der Griechen.

Wieland hat nie mit größerer Deutlichkeit ausgesprochen, daß er diese Stoffkreise der mittleren Zeiten als eine

dichterisch zubereitete Mythologie ansah und als solche denn auch skrupellos verwendete, ohne den Vorwurf der allzu weit getriebenen Entlehnung zu fürchten. Den Stoff zum Oberon also entnahm er dem alten Ritterbuche von Huon de Bordeaux, welches durch einen Auszug des Grafen Tressan allgemein bekannt geworden war. Aber der Oberon, der dort die Rolle des deus ex machina spielt, und der Oberon des Wielandschen Gedichtes sind zwei sehr verschiedene Wesen: ist er dort eine seltsame Art von Spuk, ein Mittelding von Mensch und Kobold, der Sohn Julius Cäsars und einer Fee, der durch eine sonderbare Bezauberung in einen Zwerg verwandelt ist, so hat Wieland seinen Oberon nach Chaucer und Shakespeare als einen Feen- oder Elfenkönig gebildet, und in der Art, wie er die Geschichte seines Zwistes mit seiner Gemahlin Titania in die Geschichte Hüons und Rezias einwebte, schien ihm selbst die eigentümlichste Schönheit seines Gedichtes zu liegen. Und das mit Recht. Denn durch diese Verbindung erst gewann die alte Fabel jene sittliche Bedeutung, welche den Oberon an die Seite Gerons des Adeligen stellt. Nun werden all' die wundersamen Abenteuer Hüons, die er mit Oberons Hilfe besteht, und die furchtbaren Prüfungen, die der Geist dem liebenden Paare auferlegt, zu einem hohen Liede auf die reine, bis in den Tod hinein getreue Liebe. Oberon und die Sylphen, die seine Befehle ausführen, sind — wie die griechischen Götter — nur die Diener des Schicksals, das in heiliger Finsternis seinen verborgenen Gang geht. Aber auch hier, wo durch Wunderhorn und salomonischen Ring übermenschliche Taten zustande kommen, verleugnet sich der aufgeklärte Dichter nicht ganz. Denn auch hier verschmäht er es nicht, die wunderbaren Begebenheiten mit leiser Ironie zu durchsetzen. Im ganzen aber ist dieses Gedicht eine wahrhaft moderne Versittlichung und Neuschöpfung des alten Ritter- und Elfenmythos.

Der Agathon schließt sich mit seinem Thema an die Abenteuer des Don Sylvio. Auch er schildert den Sieg der Natur über die Schwärmerei, und auch er wirft das Problem der religiösen Erziehung auf. Aber an Stelle der romantischen Märchen ist nun die griechische Mythologie getreten, deren Wirkung auf das Gemüt eines jungen Menschen psychologisch

untersucht wird. Die weitere Entfernung von Zeit und Ort hindert natürlich nicht, auch hier die unmittelbare Beziehung auf den mythologischen Aberglauben und die aufklärerischen Bestrebungen von Wielands Gegenwart zu erkennen.

Agathon wächst im Heiligtume von Delphi auf. Die Götterbilder, unter welchen die Voreltern „die erhaltenden Kräfte der Natur, die mannigfaltigen Vollkommenheiten des menschlichen Geistes, die Tugenden des geselligen Lebens" vorgestellt haben, machen einen tiefen Eindruck auf seine Seele. Er fühlt an sich selbst, wie viel die schönen Künste zur Bildung des sittlichen Menschen beitragen, wie weislich die Priester der Griechen gehandelt haben, als sie die Musen und Grazien selbst unter die Gottheiten aufnahmen. Denn der wahre Vorteil der Religion, insofern sie eine besondere Angelegenheit des priesterlichen Ordens ist, scheint von der Stärke der Eindrücke abzuhängen, die wir in den Jahren der Kindheit empfangen. Unsere Seele darf in Absicht der Götter und ihres Dienstes keine leere Tafel bleiben oder nur nach den Grundsätzen der Natur und Vernunft beschrieben werden.[1]) In jeder Seele bildet sich so nach und nach ein idealisches Schöne, welches unsern Geschmack und unsere sittlichen Urteile bestimmt und das allgemeine Modell abgibt, wonach unsere Einbildungskraft die besonderen Bilder dessen, was wir groß, schön und vortrefflich nennen, zu entwerfen scheint.[2])

Unter lauter Gegenständen aber, welche über die gewöhnliche Natur erhaben und selbst schon idealisch sind, wurde Agathons phantasiertes Modell so abgezogen und überirdisch, daß er nur noch in einer Welt der Einbildungskraft lebte. In dieser Gemütsverfassung wird er von den Priestern zu Delphi in die Geheimnisse der Orphischen Mysterien eingeweiht. Mitten in der materiellen Welt, als die erhabensten Gemälde Homers und Pindars schon ihren Reiz für ihn verloren hatten, ging ihm eine neue, mit lauter unsterblichen Schönheiten erfüllte und von lauter Göttern bewohnte Welt auf. Die Philosophie der Mysterien kommt der Neigung zum Wunderbaren sehr entgegen, welche grade die Jugend hat,

[1]) V, 5. [2]) S. 6.

weil sie alles Unempfindliche und Tote aus der Natur verbannt, jedes Atom der Schöpfung mit lebenden und geistigen Wesen bevölkert, jeden Punkt der Zeit mit Begebenheiten befruchtet, die für künftige Ewigkeiten reifen. Ein System, worin die Schöpfung so unermeßlich ist, als ihr Urheber, welches uns in der anscheinenden Verwirrung der Natur eine majestätische Symmetrie, in der moralischen Welt einen unveränderlichen Plan, in unserer Seele einen künftigen Gott, in der Zerstörung unseres Körpers die Wiedereinsetzung in unsere ursprüngliche Vollkommenheit und in dem nachtvollen Abgrund der Zukunft helle Aussichten in grenzenlose Wonne zeigt. Sehen wir doch in dem bloßen Anschauen der Natur zu viel Majestät, Geheimnisreiches und Göttliches, um besorgen zu können, daß wir jemals zu groß von ihr dächten. Sie kündigt eine allgemeine Seele der Welt an. Und grade die Übereinstimmung einer solchen Philosophie mit unsern edelsten Neigungen ist der echte Stempel ihrer Wahrheit.

Unter dem Eindruck dieser Mysterien geriet Agathon auf die Frage, ob es nicht möglich sei, schon in diesem Leben mit den höheren Geistern in Gemeinschaft zu kommen, wie es doch Ganymed, Endymion und Adonis durch Schönheit und Reinigkeit der Seele und Abgezogenheit von den Gegenständen der Sinne erreicht hatten.[1]) Ein Priester erbietet sich, ihn für die Gemeinschaft mit den Göttern vorzubereiten. Und die scheinbare Magie der Einbildungskraft, die doch in der Tat ganz natürlich ist, versetzte ihn schon völlig in die ersehnte Verbindung. So kam es, daß er dem schmählichen Betrug des Priesters, der ihm eine Theophanie Apollos vortäuschte, zum Opfer fiel. Aber seine Neigung zum Wunderbaren verlor dabei nichts. Und er suchte nun auf eigenen Wegen durch völlige Hingabe an die Gottheit in eine idealische Gemeinschaft mit ihr zu kommen. In Sais hoffte er die Gottheit seiner Seele zu finden. Aber seine Erfahrungen machten ihm die Wahrheit seiner übersinnlichen Denkungsart verdächtig. Auf der Seefahrt begegnen ihm weder Tritonen noch

---

[1]) Eine ähnliche Sehnsucht nach völliger Hingabe an die Gottheit des Alls hat ja auch Goethe in seinem Ganymed ausgesprochen.

Nereiden oder Sirenen.[1]) Und gerade die Schwärmerei, durch die er seine Seele reinigen und entkörpern wollte, führte ihn zur Untugend. Die dichterische Metaphysik der orphischen Sekte verlor ihren Reiz. In den Lehrsätzen der zoroastrischen Theosophie glaubte er bald nicht mehr Realität zu sehen, als in den lachenden Bildern, unter welchen die Maler und Dichter die Wollust der Sinne vergötterten.[2]) Er glaubte in der schönen Danae gefunden zu haben, was er in Delphi nur geahnt in die überirdischen Formen und Bilder der orphischen Mysterien gekleidet hatte. Die Ideen des Sophisten Hippias vollenden die Erschütterung seines Denkens. Man darf sich nicht von der Einbildungskraft leiten lassen, so lehrt ihn der materialistische Philosoph, und wenn sich Wieland mit dieser Gestalt auch gegen die Auswüchse des ganz atheistischen Materialismus wendet, so erkennt er doch seinen Grundsätzen eine heilsame Wahrheit zu. Nur die Natur kann uns sagen, wie wir leben sollen. Die Götter? Sie sind entweder die Natur selbst oder die Urheber der Natur. In beiden Fällen ist die Stimme der Natur die Stimme der Gottheit. Alle Vergnügen sind nur für die Sinne. Man kann auch die Götter nicht ohne Gestalt, ohne Glanz, ohne etwas, das die Sinne rührt, vorstellen.[3]) Nur der Unwissenheit und dem Aberglauben der ältesten Welt haben die Nymphen und Faunen, die Najaden und Tritonen, die Furien und die Schatten der Verstorbenen ihre vermeinte Wirklichkeit zu danken. Je besser wir die Körperwelt kennen lernen, desto enger werden die Grenzen des Geisterreichs. Die Priester nutzten die Vorteile aus, die man durch diesen Hang der Menschen zum Wunderbaren von ihren heftigsten Leidenschaften, Furcht und Hoffnung, ziehen konnte. Aber die Theorie von Göttern und Geistern gründet sich nicht auf die Sinne. Wir wissen nichts von ihnen. Die Geister — und damit wendet sich Wieland gegen die Jünger Svedenborgs — haben nicht mehr Wahrheit als die Götter und all die Spiele der Einbildungskraft, welche uns belustigen, ohne daß wir sie für wirklich halten. Die Religion befiehlt, einen Jupiter

---

[1]) S. 44. Vgl. S. 19: Er schöpfte von einem Quell, dessen fließenden Kristall seiner Einbildung nach eine wohltätige Nymphe ihm aus ihrem Marmorkrug entgegengoß.

[2]) S. 172 f. [3]) S. 89 f.

und Apollo, eine Pallas und Aphrodite zu glauben. Aber was für eine Vorstellung macht man uns von ihnen? Man kann sie nur in menschlich-sinnlicher Gestalt vorstellen. Auch Phidias und Praxiteles kommen darüber nicht hinaus. Vielleicht mag es ja Götter und Geister geben. Aber da wir uns keine richtige Vorstellung von ihnen machen können, so ist es für uns ebenso viel, als ob sie gar nicht wären. Unsinnig ist es also, den Plan unseres Lebens auf Chimären zu gründen.[1])

Nach solchen Erfahrungen und Belehrungen gibt Agathon es auf, den Schleier der Natur zu lüften. Er zweifelt an der Wahrheit der Mysterien und gibt sich den Freuden der Sinne hin.

Archytas aber gibt ihm den Glauben an die Mysterien zurück, indem er ihm ihre Übereinstimmung mit unseren edelsten Neigungen, die er selbst schon einst gefühlt hatte, als Stempel ihrer Wahrheit nachweist. Gewiß ist es unmöglich, die Natur zu entschleiern, und gewiß mag in der sichtbaren Welt das meiste für uns Täuschung und alles nur Erscheinung sein. Aber in unserem inneren Sinne — und nun nimmt Wieland in höchst eigentümlicher Weise den romantischen Idealismus vorweg — liegt eine unsichtbare Welt in uns selbst aufgedeckt, in deren Mitte unser geistiges Ich wie ein Gott im Chaos Gesetze gibt, ordnet und verbindet. In diesem heiligen Kreise allein können wir die Wahrheit finden, denn hier ist keine Täuschung der Sinne möglich.[2])

Archytas selbst ist wie Agathon in der Philosophie der Mysterien erzogen worden und in die Geheimnisse von Eleusis und Samothrace und Sais eingeweiht. Als er aber diesen Ideen auf den Grund gehen will, da findet er nur eben in sich selbst den Grund. Das ganze Geheimnis ist: den Gedanken seines göttlichen Ursprungs, seiner hohen Bestimmung, seines unmittelbaren Zusammenhanges mit der unsichtbaren Welt und dem allgemeinen Geiste immer in sich gegenwärtig, hell und lebendig zu erhalten. Ein solcher Glaube beweist sich selbst. Was wäre die Menschheit ohne ihn, wenn sich nicht in den alten Religionen und Mysterien immer einige Strahlen von ihm erhalten hätten. Dagegen sind alle Gründe

[1]) S. 100 f. [2]) S. 296 ff.

der Sophistik und des Materialismus machtlos. Auch der Einwurf, daß solch ein Glaube die Ursache dämonistischer Schwärmerei werden könne, ist unerheblich. Denn es hängt nur von uns ab, dem Hange zum Wunderbaren die Vernunft zur Grenze zu setzen und die Bilder, unter welchen die alten Dichter ihre Ahnungen vom Unsichtbaren und Zukünftigen zu versinnlichen suchten, eben nur für Bilder übersinnlicher und also unbildlicher Dinge anzusehen. Das meiste in den orphischen Mysterien ist aus diesen Quellen geflossen. Diese lieblichen Träume der Phantasie sind dem kindischen Alter der Menschheit angemessen. Uns aber, deren Geisteskräfte unter dem Einfluß der bürgerlichen Freiheit entwickelt und durch keine Hieroglyphen, heiligen Bücher und vorgeschriebenen Glaubensformen gefesselt werden, denen es erlaubt ist, auch die ehrwürdigsten Fabeln des Altertums für Fabeln zu halten, liegt es ob, unsere Begriffe immer mehr zu reinigen und von allem, was außerhalb des Kreises unserer Sinne liegt, nicht mehr wissen zu wollen, als was die Vernunft selbst davon zu glauben lehrt, und als für unser moralisches Bedürfnis zureicht. Die Schwärmerei möchte sich wohl über die Grenzen der Natur wegschwingen. Sie nimmt Träume für Erscheinungen, Schattenbilder für Wesen, Wünsche für Genuß. Gegen diese Krankheit der Seele aber gibt es ein sicheres Verwahrungsmittel: Erfüllung unserer Pflichten im bürgerlichen und häuslichen Leben.[1])

Der goldene Spiegel geht hinsichtlich seiner aufklärerischen Tendenzen über den Agathon hinaus. Wieland fühlte offenbar immer deutlicher die Mission in sich, die er zu erfüllen hatte. In der abergläubischen Affenreligion der Bonzen, welche alles natürliche Licht verfinstert und mit ihren Streitigkeiten um die Verehrung des feuerfarbenen oder des blauen Affen den Staat in Parteien zerspaltet, geißelt Wieland moderne Religionsschäden und theologische Zänkereien. Denn die Religion der Scheschianer ist nicht schlimmer als die Abgötterei der anderen Völker. Mitten unter dem albernen und törichten Aberglauben ist jedoch wieder, wie immer bei Wieland, ein Erleuchteter, der von dem höchsten Wesen eben die reinen Begriffe hegt,

[1]) S. 316—321.

welche die Weisen der ältesten Zeiten einer langen Naturbetrachtung und vielleicht einem unmittelbaren Umgang mit höheren Wesen zu danken hatten. Begriffe, die selbst durch alle Ungereimtheiten des Aberglaubens und Götzendienstes nicht gänzlich ausgelöscht werden konnten.[1]) Die tatarische Horde aber verehrt einen unsichtbaren Herrn des Himmels und hält es für unrecht, ein Bild von ihm machen zu wollen.[2])

Die Geschichte des weisen Danischmed geißelt die indischen Lingamgebräuche, den Glauben an die Verwandlungen des Wistnu und den ganzen Aberglauben der Brahmanen. Einst verehrten ihre Voreltern den Schöpfer der Welt ohne Bilder, ohne Tempel und Priester. Alle Morgen, wenn die Sonne aufging, traten sie aus ihren Hütten und dankten ihm für ihr Dasein und das Licht der Sonne. Aber ihre Einbildungskraft konnte nicht müßig bleiben. Sie bevölkerte die Natur mit Geistern und gab allem, worin Leben ist, eine Seele. Auf diesen Glauben bauten die Bonzen ihr Gebäude von Aberglauben und Vielgötterei. Ein Gutes nur hat dieses Mitgefühl mit der ganzen Natur: es befördert die Liebe und Eintracht.[3])

In dem satirischen Roman: Die Abderiten, welcher alle Torheiten der Zeitgenossen geißelt, werden auch die Dämonaxe verspottet, welche annehmen, daß Geister in den Elementen herrschen, die Sphären des Himmels drehen, die organischen Körper bilden, das Frühlingsgewand der Natur mit Blumen sticken und die Früchte des Herbstes in ihren Schoß ausgießen. Die Poeten und Maler erklären sich unter den vielen Erklärungsarten der Welt, welche in Abdera einen großen Disput hervorrufen, für die Geister, doch unter der Bedingung, daß es ihnen erlaubt sein müsse, sie in so angenehme Gestalten einzukleiden, als jedem gefällig sei. Von nichts hören denn auch die Abderiten lieber als von Sphinxen, Meermännern, Sibyllen, Kobolden, Popanzen und Gespenstern. Die Priester aber nutzen diesen Aberglauben zu ihren eigenen Zwecken aus. Sie erhalten das Volk in dem Glauben, daß

---

[1]) VII, 164 f.

[2]) VII, 164 f., 170 f., 202 f.; VIII, 62 f., 90 f., 226 f.

[3]) IX, 120 f.

die im Teiche der Latona gefütterten Frösche noch immer die verwandelten Bauern sind, und verschmähen dazu nicht Täuschung und Betrug. Der Zwist zwischen den Priestern der Latona und des zum Gott erhobenen Helden Jason, sowie die Streitigkeiten um die heiligen Frösche sind, wie alles andere in diesem Roman, auf moderne Verhältnisse in Kirche und Religion, wohl aber auch auf die Streitigkeiten zwischen den euhemeristischen und mystischen Mythologen gemünzt. Der Aufgeklärte unter den Toren ist hier der lachende Philosoph Demokrit, der für einen Magier gehalten wird, weil er in alle Mysterien eingeweiht ist und die Natur der Dinge untersucht. Er macht sich über all diesen Aberglauben lustig und heftet seinen albernen Landsleuten noch allerhand Märchen auf.[1])

In dem lyrischen Drama: Die Wahl des Herkules gibt Arete eine ganz euhemeristische Erklärung der Mythologie an Herkules ab, und gerade durch diesen Hinweis auf die Vergöttlichung menschlicher Wohltäter entscheidet sie den inneren Kampf des Herkules zu ihren Gunsten.

> Sie, die in jenen Sphären herrschen,
> Womit verdienten sie den Weihrauch, den
> Die Dankbarkeit der Sterblichen auf ihren
> Altären duften läßt?
> Sie lebten einst, wie du, in irdischer Gestalt,
> Doch nicht sich selbst,
> Sie lebten blos, der Erde wohlzutun.
> — — — — — — — — — —
> — — — — — — — — — —
> — — — Beschützer, Lehrer, Hirten
> Der Völker waren sie und glänzen nun
> Im Chor der Götter, selig durch den Anblick
> Des Guten, das sie taten.[2])

Als Alexander Dow in seinen Nachrichten von den Fakirn in Ostindien behauptete, daß wir von den Missionaren und Reisebeschreibern übel betrogen würden, wenn sie uns die Religion der Hindus als wahren Götzendienst und die Theologie der Bramanen als einen verworrenen Klumpen abgeschmackter Märchen und kindischer Allegorien vorstellen;

[1]) Vgl. XIII, 88 f., 93 f., 107, 112 u. o.
[2]) XXVIII, 221.

die menschliche Vernunft sei nie so verdorben gewesen, daß sie das Werk der Hände anstatt des Schöpfers angebetet habe, da mußte Wieland zu Gunsten der gefährdeten Aufklärung ein geharnischtes Manifest dagegen erlassen.[1])

Gewiß halten die Indier keinen von ihren 30 Millionen Göttern für die erste und ewige Ursache aller Dinge, aber die Abgötterei besteht auch nicht in der Leugnung einer ersten und geheimen Grundursache, sondern in dem, was Shaftesbury Dämonismus nennt, d. h. in der abgöttischen Verehrung einer Menge vorgeblicher Untergottheiten, Schutzgeister, guter und böser Dämonen und in dem Aberglauben, den man mit den Bildern dieser Götter oder auch mit den Namen und Symbolen der ersten Grundursachen treibt. Gewiß wurde bei allen Völkern in der Geheimtheologie der Mysterien das Dasein einer ersten Grundursache angenommen und von ihren mancherlei Ausflüssen, sowie den Mitteln, wieder in sie zurückzufließen, von Göttern und Geistern, Himmeln und Welten, Seelenwanderungen, periodischer Vernichtung und Wiedererschaffung der Dinge, viel hochtönendes, fanatisches und unsinniges Zeug geschwatzt. Das System des Ausflusses aller Dinge aus Gott liegt allen morgenländischen Religionen zum Grunde. Aber da kein anderes System dem Dämonismus und Priesterbetrug förderlicher ist, so hat die Religion wenig dadurch gewonnen. Wenn also Dow nachweist, daß die Braminen die Einheit, Ewigkeit, Allwissenheit und Allmacht Gottes glaubten, daß ihre Vielgötterei nur eine symbolische Verehrung der göttlichen Eigenschaften und all die unzähligen Götter nichts als verschiedene Benennungen der Eigenschaften von der ewigen Grundursache seien, so wird dadurch die betrügerische Theosophie der Braminen um nichts besser. Denn Indien wimmelt dadurch nicht weniger von Pagoden, Götzen, Amuletten und Lingams, Wahrsagerei und Zeichendeuterei. Und die Priester sind nur noch verdammenswerter, wenn sie die Wahrheit wissen und dem

[1]) Über Alexander Dow's Nachrichten von den Fakirn in Ostindien. Diese Nachrichten sind Abhandlungen zur Erläuterung der Geschichte, Religion und Staatsverfassung von Hindostan. Lpz. 1773. Wielands Kritik 1775. XXXIII, 9 ff.

Volke vorenthalten.[1]) Auch die allegorische Erklärung der indischen Mythologie, wodurch Religion und Philosophie ganz unberechtigter Weise vermengt werden, hat nur die Absicht, ein Volk zu verwirren und in ewiger Kindheit zu erhalten. Auf solche Weise könnte man in jedem albernen Ammenmärchen eine allegorische Bedeutung finden.

Die Absage Wielands an den „metaphysisch-allegorisch-phantastischen Plunder“ der indischen Symbolik, deren Mythen er mit den Märchen der Mutter Gans vergleicht, ist im Hinblick auf die nicht allzu lang darauf erfolgenden Entdeckungen der gelehrten Gesellschaft zu Kalkutta von besonderem Interesse. Denn durch sie bekam wirklich die indische Mythologie ein so neues und berechtigtes Ansehen, daß man in ihr den Urquell der Menschheitsgeschichte und den Anfang aller Poesie und Philosophie erkannte. Die Sakuntala trug nicht wenig dazu bei, die Liebe für diese Mythen zu verbreiten. Aber erst Friedrich Schlegel, dann Görres und Creuzer machten sie für das deutsche Geistesleben fruchtbar.

Wieland also erkannte von seinem aufklärerischen Standpunkte aus die wahre Bedeutung der indischen Mythologie nicht, wie sie doch Herder bald erkannte. Dafür mußte er sich in den Zeiten der romantischen Mythologen bittere und allzu übertriebene Dinge sagen lassen. Niklas Müller führte in seinem Buche über Glauben, Wissen und Kunst der alten Hindus in ursprünglicher Gestalt und im Gewande der Symbolik eine heftige Polemik gegen diese Abhandlung Wielands.[2]) Er tat es vom Standpunkt der romantischen Mythologie und konnte so natürlich den Anschauungen Wielands nicht gerecht werden, welche nur vom Standpunkt der Aufklärung zu verstehen sind.

Wieland hatte gerade in den Zeiten der romantischen Indomanie einen großen Bundesgenossen: Goethe. Wir werden

---

[1]) Vgl. dazu: „Die Bekenntnisse des Abulfauaris“, der seine mythologischen Betrügereien eingesteht und zu der Überzeugung kommt, daß für eine solche Verblendung des Volkes kein zureichender Grund anzugeben ist, und daß auch die Besorgnis unbegründet ist, die großen Grundwahrheiten unserer Religion möchten durch die Aufgabe der Täuschungen untergraben werden. XXIX, 259 ff.

[2]) 1822, S. 57 f.

von seinem Kampfe gegen die indische Mythologie noch zu handeln haben. Hier aber drängt sich der Vergleich schon auf: Wieland kämpfte gegen die indischen Götter vom Standpunkte der Aufklärung, Goethe kämpfte gegen sie vom Standpunkt seines griechisch-ästhetischen Schönheitsideales. Wieland kämpfte auch nicht wie Goethe zu Gunsten einer anderen, der griechischen Mythologie. Ihm dünkten alle Mythologien verwerflich, weil sie der Aufklärung entgegen sind.

Aber Winckelmanns Kunstbetrachtung hat doch auch in Wieland eine neue Idee von der Schönheit und der Berechtigung der griechischen Mythologie erweckt. Und Herders Eindringen in das Wesen des mythologischen Prozesses hat auch Wielands Anschauungen von der Mythologie vertieft und berichtigt.

2. Kapitel.

Die kritische Reform der Mythologie.

§ 1. Winckelmann, Heyne, Herder.

Die Mythologie wurde bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts von den deutschen Dichtern und Philosophen als abgeschmackte Fabellehre, ein Gewebe von ungereimten Torheiten und Ausschweifungen der menschlichen Vernunft und als greuliches Heidentum betrachtet. Der ganze Stolz des aufgeklärten Zeitalters, das auch mit den letzten Resten der christlichen Mythologie aufräumen wollte, fand in dieser Stellung zu der alten Mythenwelt seinen Ausdruck. Die Quellen der Mythologie wurden in Aberglauben und Unwissenheit, in den Leidenschaften, den Erfindungen von Dichtern und Staatsleuten, im Betruge der Priester oder in der wirklichen Geschichte gefunden. Auch entdeckte man alle Wissenschaften des Geistes und der Natur unter der allegorischen Hülle der Mythologie, und diese allegorische Auffassung war noch die gerechteste. Überall aber herrschte die Annahme der absoluten Willkür in den zu welchen Zwecken auch immer gemachten Erfindungen und Erdichtungen der Mythologie.

Die Vertiefung der mythologischen Erkenntnis beginnt mit Winckelmann und Heyne und vollendet sich für das 18. Jahrhundert in Herder. Sie beginnt mit der Erleuchtung griechischer Kunst und Dichtung und vollendet sich durch das Studium der morgenländischen Poesie. Die Erkenntnis war: die Notwendigkeit der Mythologie, welche im menschlichen Erkennen selbst gegründet ist, und ihre Erhebung von der Notwendigkeit zur Freiheit, welche ihre symbolische Schönheit ist.

Auch Winckelmann freilich betrachtete noch die ganze Mythologie als ein Gewebe von Allegorien unsichtbarer Dinge. Und das gerade war für seine Kunstauffassung entscheidend. Dadurch aber, daß er die Quellen der griechischen Kunstgröße in der griechischen Mythologie anfdeckte und so die ungeheuere Bedeutung einer poetischen Mythologie für die bildende Kunst nachwies, mußte diese Mythologie eine ganz neue, ebenso ästhetische wie kulturelle Bedeutung erhalten. Winckelmann war es auch, der zum ersten Male die Götter der Griechen als die Ideale der Humanität darstellte, so daß ein ganzes Zeitalter seine eigenen Ideale in diesen alten Gestalten vor Augen sehen konnte. Und Winckelmann stellte für die Kunst den von Hamann für die Poesie vertretenen Satz auf: das Bild ist älter als das Wort.

Was Winckelmann für die griechische Kunst leistete, das tat Heyne nicht ohne direkten Anschluß an Winckelmann für die griechische Dichtung, deren Quellen in der griechischen Mythologie er aufdeckte. Diese Mythologie war der Lieblingsgegenstand seines Denkens und Forschens. Den früheren Gelehrten gegenüber kamen ihm die neuen Entdeckungen der Völkerkunde und die vielen Reiseberichte zugute, die von dem Götterdienste der noch lebenden Völker erzählten. Aber seine neue Auffassung vom Wesen und von der Bedeutung des Mythos bildete sich doch an der griechischen Mythologie, an der ihm die Entwicklung von ursprünglicher Notwendigkeit zu dichterischer Freiheit aufging. Er wies jede allegorische Auslegung zurück. Mythos ist nicht gleichbedeutend mit Dichtung und Fabel: Mythologie ist nicht ein System willkürlicher Erfindungen, nicht Märchen und heidnischer Aberglaube. Wohl aber ist sie der Inbegriff von Sagen und Gedanken aus den alten Zeiten vor Einführung der Schrift, der erste Versuch der Kinderwelt, zu philosophieren, Ausgangspunkt von Poesie und Geschichte. Eine dem menschlichen Geist eigentümliche Ausdrucksweise für Ideen und sinnliche Wahrnehmungen, die aus einer Notwendigkeit und aus der Dürftigkeit der Sprache hervorgeht. Das Wesen dieses „sermo mythicus seu symbolicus“ besteht darin, daß Gedanken in der Form von Erzählungen, Wahrnehmungen in der Form von Handlungen dargestellt werden. Jede einseitige Deutung wies

Heyne schon dadurch zurück, daß er zwischen philosophischen und historischen Mythen unterschied. Aus ihnen aber entstanden mit Veränderung und Ausschmückung, nicht mehr unwillkürlich und notwendig, sondern frei und bewußt, die Dichtermythen. Diese scharfe Trennung einer Urmythologie und einer Dichtermythologie ist von hoher Bedeutsamkeit. Sondert man die ursprüngliche Mythologie von der Mythologie der Dichter und Künstler ab, denen sie eine Fundgrube von Ideen ist, so erhält man eben die älteste Geschichte und Philosophie, Überbleibsel der ältesten Vorstellungsarten und Ausdrücke. So betrachtet aber wird sie zur Kenntnis der Geschichte und Philosophie der Menschheit beitragen, wie sie zum Studium der alten Literatur unentbehrlich ist. Heyne wies auch die historischen Bedingungen der griechischen Mythologie nach: wie sie zur Stammeseinteilung stand und von ihr abhing. Seine Gedanken, den ganzen mythischen Stoff nach Zeitaltern, Quellen, Stämmen und Lokalen zu ordnen, hat sein Schüler, M. G. Hermann — freilich sehr unbefriedigend — in seinem Handbuch der Mythologie zu verwirklichen gesucht.[1])

Die religiöse Bedeutung der Mythologie ist erst durch die Romantik zu ihrem Rechte gekommen.

Heyne war Herders Freund. Ihre Gedanken standen in Wechselwirkung. Zu jenem hohen Standpunkt, die Mythologie in Hinsicht auf Geschichte und Philosophie der Menscheit zu betrachten, wird Herder den Freund geführt haben, aber Herder selbst hat erst die Forschungen Heynes auf seine Weise bereichert und vertieft. Er lernte von ihm das Streben, die Wurzeln des Mythos in Geist und Sprache des Menschen

[1]) Im Jahre 1794 machte der auch als Dichter bekannte J. C. F. Manso in seinen Versuchen über einige Gegenstände aus der Mythologie der Griechen und Römer den sehr dankbaren Versuch, die neuen Entdeckungen und Grundsätze Heynes und Hermanns auf einige einzelne Fälle anzuwenden und an einigen Proben zu zeigen, wie mythologische Gegenstände auf eine gelehrte und doch zugleich gefällige Art bearbeitet werden könnten. Es sind Abhandlungen über Venus, Amor, die Horen, die Grazien, den Genius und die Parzen. Alles Gegenstände also, die mit besonderer Vorliebe von den neueren Dichtern bildlich verwendet wurden. Dies offenbar entschied auch die Wahl der einzelnen Mythen, deren symbolische Bedeutung weitläufig nachgewiesen wird.

zu suchen. Er lernte von ihm die Unterscheidung einer ursprünglichen und einer dichterischen Mythologie und konnte darauf seine Ideen von der Notwendigkeit einer Mythenwelt für die lebendige Poesie bauen. Er lernte auch von ihm die historische Bedingtheit der griechischen Mythologie in ihrer ganzen Kompliziertheit kennen und konnte seine Warnung vor stofflicher Nachahmung damit stützen. Aber er ging über Heyne hinaus, wenn er zu den letzten Quellen des menschlichen Erkennens stieg, um dort auch die Quellen der Mythologie zu entdecken. Und er ging über Heyne hinaus, wenn er die von ihm stark vernachlässigte Vergleichung der Mythologien emsig betrieb und bereits das Ideal einer vergleichenden Mythengeschichte aufstellte, wie es dann die Romantik verwirklicht hat.

Die morgenländische Dichtung war es zunächst, auf die Herder die Anregungen Heynes übertrug. Die Poesie des Morgenlandes wurde die Quelle seiner vertieften Einsichten in das Wesen der Mythologie und damit der Dichtung überhaupt. In ihr erkannte er das Muster einer Urmythologie, während er in der griechischen Dichtung das Ideal einer von Dichtern zur Schönheit ausgebildeten Mythologie erkannte. Seine neugewonnenen Ideen warfen auf seine gesamte Ästhetik ein neues Licht, schufen umfassendere Gesichtspunkte und manch bedeutungsvolle Wandlung früherer Gedanken. Das Mittel, das ihm diese Ideen gewann, war seine beispiellose Fähigkeit des Nachempfindens, Nacherlebens und Nachdichtens.

Schon in den Fragmenten vom Jahre 1768 wünschte Herder im Anschluß an Hamanns metaphorische Sprachtheorie eine Semiotik, d. h. eine Entzifferung der menschlichen Seele aus ihrer Sprache. Er betrachtete hier die Sprache als ein Gedankenbehältnis der Menschen und Nationen und die natürlichste Quelle der Dichter. Sie ist Werkzeug, Inhalt und Form menschlicher Gedanken. Es ist ein poetisches Vergnügen, über den Ursprung der Dinge etwas zu erfahren. Ovids Verwandlungen, die doch so unschmackhaft sind, als Feenmärchen nur sein können, werden unterhaltende Anekdoten, wenn wir sie aus der Mythologie erklären. Homer weiß die ganze Schöpfung einer Sache in ein mythologisches Märchen zu kleiden. Also möchte Herder auch dem Ursprung der

Sprache, ihrer natürlichen Genesis nachgehen, wie sie aus menschlicher Notdurft entstehend zur Entwicklung der Vernunft und Produktion menschlicher Seelenkräfte wird. Sie ist nicht göttlichen Ursprungs. Die älteste Sprache eines sinnlichen Volkes malt für Auge und Ohr. Sie ist eine poetische Sprache. Auch auf das Symbolische des menschlichen Denkens wird hier schon in offenbarem Anschluß an die Literaturbriefe von Herder hingewiesen.[1]) Diese sprach- und erkenntnistheoretischen Einsichten Herders haben seine mythologischen Tiefgrabungen vorbereitet.

Den entscheidenden Anstoß zu ihnen aber scheint erst jene Seereise gegeben zu haben, welche auch sonst von so entscheidender Wirkung auf seine geistige Entwicklung geworden ist. Auf dieser Reise erlebte er im wahrsten Sinne des Wortes die Mythologie. Er leitete in dem „Journal meiner Reise im Jahr 1769“ die Mythologie geradezu aus den Eindrücken einer Seereise her. Es gibt tausend neue und natürlichere Erklärungen der Mythologie, wenn man einen Orpheus, Homer und Pindar zu Schiffe liest. Seefahrer brachten den Griechen ihre erste Religion. Eine Religion der Fremde, des Meeres und der Haine. Danach müßten Damm und Banier verbessert werden. Die Eindrücke der Natur, die Abenteuer und die staunenerregenden Berichte davon geben neue Lichter über das Wesen der Mythologie. Hieraus erst wird eine philosophische Theorie möglich, die den Glauben an eine Mythologie erklärt. Hier bietet sich eine Menge von Phänomenen aus der menschlichen Seele, dem ersten Bilde der Einbildungskraft, den Träumen der Kindheit, der Neigung zum Wunderbaren. Das wäre eine Theorie der Fabel, eine philosophische

[1]) Vgl. Herder II, 13 ff., 17, 24 ff., 61 f., 69 f. Literaturbriefe Teil 13, 7. Januar 1762. Hier aber ist unter dem symbolischen Erkennen eine Erkenntnis verstanden, vermöge welcher wir die Sachen in concreto erblicken, mit ihren Wirkungen, Zufälligkeiten und Veränderungen. Es ist das Erkennen des Genies. Vgl. Herder XV, 555. Zu dem Interesse Herders an dem Ursprung der Dinge weist eine Anmerkung in den Werken auf seine frühen Versuche in paramythisch-genetischen Dichtungen hin: die Erfindung der Künste, des Mein und Dein, des Weins, der Rose. Die Muster solcher Gedichte sind Geßners: der erste Schiffer, die Erfindung der Gerste, Logaus Ursprung der Bienen u. a. Wir kommen auf Herders paramythische Dichtungen noch zurück.

Geschichte wachender Träume, eine genetische Erklärung des Wunderbaren und Abenteuerlichen aus der menschlichen Natur, eine Logik für das Dichtungsvermögen. Man sieht auch daraus, was für eine relative Sache die Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit sei. Wir lachen die griechische Mythologie aus, und jeder macht sich vielleicht die seinige.[1]) Seit dieser Reise legte sich Herder umfassende Auszüge aus Reisebeschreibungen an. Eine Lage davon ist erhalten: die Stimme der Zeichen (Zeichen = Symbolsprache).[2])

Diese neuen Einsichten und Forschungen kamen der Abhandlung über den Ursprung der Sprache — 1772 — zugute, die im Anschluß an Blackwells Untersuchungen über Leben und Schriften Homers und an Hamanns Gedanken von dem Metaphorischen der Sprache, wie es sich in ältester Dichtung zeigt, ferner an Heyne und Lowth, die natürliche Genesis der Sprache aus der menschlichen Seele und ihre Entwicklung mit der Vernunft nachzuweisen suchte.[3]) Auch die englische Philosophie, welche alle Quellen des Erkennens in den Sinnen erblickte, muß ganz besonders für Herders Sprachtheorie berücksichtigt werden, denn Herder wies in dieser Abhandlung nach, daß die Ursprache nur aus den Eindrücken der Sinne entstanden sein kann, daß auch all ihre Abstrakta einmal Sinnlichkeiten gewesen sind: der Geist z. B. war Wind, Hauch, Nachtsturm. Die Seele hieß der Odem. Ist es doch heutigen Schwärmern nicht möglich, ihre neuen Geheimnisse aus der Natur, aus Himmel und Hölle, anders als durch Bilder und sinnliche Vorstellungen zu charakterisieren. Svedenborg konnte seine Engel und Geister nicht anders als aus allen Sinnen zusammenwittern, und der erhabene Klopstock konnte Himmel und Hölle nicht anders als aus sinnlichen Materialien bauen. Der Neger wittert sich seine Götter vom Gipfel der Bäume herunter. Wenn der Wilde denkt, daß dieses Ding einen Geist hat, so muß ein sinnliches Ding da sein, aus dem

[1]) IV, 356 ff. [2]) V, 719.

[3]) All diese Männer lehrten den metaphorischen Charakter der ältesten Sprache. Lowth besonders wies ihn in der morgenländischen Urpoesie nach, und Michaelis dehnte diese Einsichten in seinen bedeutenden Zusätzen zu Lowth auch auf die Griechen und Römer aus. Vgl. besonders Lowth II, Epimetron de imaginibus ex fabula poetica, Anhang S. 71 ff.

er sich den Geist abstrahiert.[1] Der Sensualismus Lockes ist unschwer als die Hauptquelle dieser Gedanken zu erkennen, welche Herder dazu führten, in der Ursprache auch die Urmythologie zu sehen. In den Fundgruben der Sprachpersonifikationen, den Verbis und Nominibus der alten Sprachen liegen die Mythologien der Völker. Denn erste Sprache war Nachahmung der tönenden, handelnden, sich regenden Natur in Laut und Bild der Seele personifiziert, eine wunderbare Epopöe dieser Natur und lebendigste Mythologie. In diesem Sinne konnte Herder noch viel später den Klagen über den Mangel einer Mythologie entgegenhalten: jedes Volk hat seine Mythologie, denn es hat seine Sprache. Der Dichter aber ist der Neuschöpfer der Sprache. Dichtungen und Fabeln, Allegorien und Symbole, so lehrte die Abhandlung von dem Epos der menschlichen Natursprache, sind die notwendigen Sprachformen des Dichters, in denen er Gedanken abbildet, mit denen er Empfindungen weckt oder bezeichnet. Man sieht: hatte Heyne den Ursprung des Mythos in der Dürftigkeit der Sprache gesehen, so wies ihn Herder in der Natur der Sprache nach. Hatte Heyne die Notwendigkeit des Mythos erkannt, so leitete Herder diese Notwendigkeit aus dem ersten Quell des Sprachvermögens her.

In seiner großen Kritik von Sulzers allgemeiner Theorie der Schönen Künste vermißte Herder bei dem Artikel: Allegorie, daß die Geschichte der Allegorie, als Notdurft, als Sprache, tief aus der menschlichen Seele, aus ihrem Ursprunge im Altertum, aus den Perioden ihrer Abkürzung oder Verwandlung hervorgeholt ist. Die Bemerkungen von Warburton und manchen Schriftstellern über Orpheus, Pythagoras und Plato, über Homer und die älteste Mythologie, über das Allegorische der Morgenländer, müßten alle noch von einem philosophischen Kopfe gesichtet, berichtigt und genutzt werden. Auch sind Allegorie und Mythologie und ihr Gebrauch in den verschiedenen Künsten lange nicht genug unterschieden. Shaftesbury, Spence, Caylus und neuere deutsche Schriftsteller — Winckelmann, Lessing, Hagedorn — haben dazu manches zur Erörterung aufgegeben. Auch der Gebrauch der Naturgeschichte, der hier den Dichtern

[1] V, 78 ff.

mit so vielem Rechte empfohlen wird, müßte selbst noch erörtert werden: wie fern der Dichter teils lieber Kräfte der Natur als Namen, Klassen und Gestalten anzuwenden hätte, teils warum ungeachtet aller Erweiterungen der Naturlehre und Naturgeschichte uns die Morgenländer und Griechen im Gebrauch der Naturbilder wahrscheinlich noch so lange überlegen sein dürften, bis einmal ein anderer Geist in die Welt einträte, diese Bilder zu fühlen.[1]) An diesen Bemerkungen sollte auch Sulzers Artikel: Bild teilnehmen. Auch hier fehlt die philosophische Untersuchung: wie in uns eigentlich Bild komponiert oder dekomponiert werde.[2]) In dem Artikel über Dichtung vermißte Herder die Herleitung ihrer Quellen aus der Sinnlichkeit, Phantasie, Leidenschaft, Sprache, Gesellschaft, Religion und Notdurft früher Menschen, wie es bereits Blackwell über Homer, Brown über Poesie und Musik, Blair über Ossian und Lowth über die Hebräer entwickelt hatte. Dazu aber liegen noch unendliche Materialien in den Mythologien der alten und wilden Völker.[3]) Über das herrliche Werkzeug der Dichtungskraft, die Mythologie, ist bei Sulzer wenig zu finden.[4])

Herder selbst ging, durch seine früheren Forschungen reichlichst ausgerüstet, an die Erfüllung der hier geäußerten Wünsche.

Er hatte bisher, wie die meisten in seiner Zeit, der historischen Erklärung der Mythologie gehuldigt, wie sie durch den von Schlegel übersetzten Banier vertreten wurde, oder er hatte die Quellen der Mythologie mit Hume aus Furcht und Hoffnung hergeleitet. Aber schon in diesen frühen Zeiten bahnen sich die neuen Erkenntnisse an, welche zu einer Umgestaltung der mythologischen Wissenschaft beitrugen.

In Baumgartens Ästhetik fand Herder damals die am meisten philosophische Erklärung der Poesie, weil sie am weitesten in die Seele hineinführt und das Wesen der Poesie aus der Natur des menschlichen Geistes entwickelt. Im Geiste des Menschen, das war Baumgartens große Ahnung, in der Seele muß der Poesie ein Gebiet des Eigentums zuerkannt

[1]) V, 389 f. [2]) 396.
[3]) 398 f. [4]) 399.

und genau angewiesen werden können.[1]) Mit der Lösung dieses Problems durch Baumgarten war freilich Herder nicht einverstanden. Er suchte es selbst auf Grund seiner Leibnizischen Philosophie zu lösen. Damals suchte er im Nachdenken über Leibnizens Grundsätze von der Natur und Gnade nach dem inneren Grund in jeder Seele, welche ein lebendiger Spiegel des Universums ist, warum das Universum, das sie erkennt, da sei.[2]) Auf diesem Wege kam Herder zu seiner tiefen Erklärung der Mythologie, welche die Urpoesie der menschlichen Seele ist. Er fand zunächst den gesuchten Grund in einer neuen Auslegung von Leibnizens prästabilierter Harmonie.

Die Schrift: Über Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele, deren Gedanken auf Leibniz wie auch auf die englischen Psychologen zurückgeführt werden können, beantwortet die Frage nach den angeborenen Ideen damit, daß der menschlichen Seele nach einer prästabilierten Harmonie nur die Symbole der Wahrheit, Güte und Vollkommenheit zuströmen können, daß also unsere Seele nach dem Bilde der Gottheit erkennt, d. h. sie erkennt das Bild der Gottheit in allem und wandelt es in ihr eigenes Wesen um. Die angeborenen Ideen, die sie in allem findet, sind ihr Bild und Wesen selbst. Alles, was ihrer göttlichen Natur ist, assimiliert sie mit sich. An allen Erscheinungen und Begebenheiten übt sie nur als an Symbolen das, was ihr angeboren ist. In allem aber — und hier wird die Spinozistische Färbung dieser Lehre ganz deutlich — leuchtet das Bild der Gottheit, das sie eben deswegen überall anerkennt, weil es ihr angeboren ist. Ein Mensch mit innigem Empfindungsvermögen fühlt sich in jeden Gegenstand tief hinein.

Die nächste Fassung dieser Schrift — 1775 — geht noch einen Schritt weiter. Wollen wir das große Schauspiel wirkender Kräfte in der Natur nur einigermaßen benennen und erklären, so ist es nicht anders möglich, als daß wir gleich Ähnlichkeit unseres Gefühls hineintragen und es mit Empfindung beleben. Wir sprechen von Wirksamkeit, Ruhe, Kraft. Schwere ist uns ein Sehnen nach dem Mittelpunkt, Magnetismus ein Ausdruck von Liebe und Haß. Der emp-

---

[1]) XXXII, 178 ff. [2]) 226.

findende Mensch fühlt in allem nur seine Empfindung, und je mehr er sie in allem, was sich regt, fühlt, desto reicher wird er auch für seine Empfindung, für die in ihm sich regende Natur, an Ähnlichkeit, Bildern und Sprache. So wurde Newton in seinem Weltgebäude wider Willen ein Dichter, wie Buffon in der Kosmogonie und Leibniz in der Monadenlehre.[1]) Der Grund aber ist die in Gott prästabilierte Harmonie. Nur dadurch, daß die Schöpfung Geist ist, wie ihr Schöpfer und sein Nachbild unsere Seele, wird Erkenntnis möglich. Was aber Gottes Bild ist, kann auch nur Gottes Bild geben. Das Medium dieser bildhaften Erkenntnis ist die Sprache.

Auch die dritte und letzte Fassung dieser ungekrönten Preisschrift setzt auseinander, wie das menschliche Erkennen in allem eine Analogie zum Menschen herstelle, und wie dieser Analogie eine Wahrheit zu Grunde liege. Einfühlung und Analogie also sind die Quellen des menschlichen Erkennens. Der empfindende Mensch fühlt sich in alles, fühlt alles aus sich heraus und drückt darauf sein Bild und sein Gepräge. All' unser Wissen entstammt der Analogie. Es gibt nur einen Schlüssel ins Innere der Dinge: ein Bild meines Geistes in ihnen zu erkennen.

Herder hat die so nahe liegende Anwendung dieser Gedanken auf die erkenntnistheoretische Erklärung der Mythologie in diesen Abhandlungen noch nicht gemacht. Aber er wendete sie sofort auf die Erklärung der orientalischen Poesie an, und das eindringende Studium der morgenländischen Dichtung wieder vertiefte und bereicherte seine ästhetischen Erkenntnisse und brachte seine mythologischen Ideen zur Reife. Man kann diese Entwicklung Schritt für Schritt verfolgen. Erst nach Vollendung seiner orientalischen Hauptwerke schrieb er jene Abhandlung, welche seine erkenntnistheoretischen und nun auch historischen Einsichten auf die Erklärung der Mythologie und damit aller Poesie anwendete.

§ 2. Die morgenländische Mythologie als Urmythologie.

Herder hat in seiner poetischen Auffassung des alten Testamentes dem Buche Lowths de sacra poesi Hebraeorum mit den Anmerkungen und Zusätzen von Michaelis am meisten

[1]) Vgl. Hamann.

zu verdanken. Darauf hat er selbst oft hingewiesen. Hamann hatte ihn an die Tore dieses morgenländischen Wunderreiches geführt. Er schon hatte Wallfahrten und Kreuzzüge nach den Morgenländern gepredigt, um die ausgestorbene Sprache der Natur wieder zu erwecken. Er hatte einen — verlorenen — Aufsatz über die Genesis als Anfang der Menschengeschichte geschrieben.

Schon in Herders Fragmenten zu einer Archäologie des Morgenlandes[1]) ist die Gleichheit zwischen den erkenntnistheoretischen Gedanken jener Zeit und der Auslegung der biblischen Poesie auffallend. An ihr nämlich weist Herder historisch-praktisch nach, was er dort theoretisch-philosophisch gelehrt hatte: wie der Mensch als das irdische Bild der Gottheit in der sichtbaren Schöpfung den Allgegenwärtigen fühlt. Hier beweist er seine Lehre, daß nur das Schöne und Göttliche der Seele zuströmen kann, an dem Eindruck des Lichtes, das als Symbol des Guten, Schönen und Erfreulichen am Anfang alles Erkennens und Dichtens steht und seine Quelle ist. Dazu muß man die morgenländische Mythologie oder mythische Naturlehre zu Hilfe nehmen. Die wahre Beschaffenheit der Dinge kannte man nicht. So schuf sich das bildervolle Auge eine Welt, wie es sie zu sehen glaubte. Der Himmel schien das Zelt oder der Fußboden Gottes, der auf einem Wagen mit Donnerpferden dahinrollt. Und so folgt Herder weiterhin dem poetischen Strome der Bilder. Denn er will nachweisen, daß nie ein physisches System der Schlüssel zu Moses sein könne. Das ganze Stück ist nichts als ein morgenländisches Gedicht, das ganz auf den sinnlichen Anschein und den Nationalglauben baute. Auch dogmatisch ist es nicht zu erklären. Poesie lebt im ganzen menschlichen Geschlechte. Sobald die menschliche Seele sich äußert, durchströmt lebendige Dichtung ihre Sprache. Aus allem leuchtet das Licht Gottes, nur dadurch ist das Erkennen möglich. So wird die Lichtlehre des alten Testamentes zum Ausdruck seiner Leibnizisch-Spinozistischen Erkenntnistheorie. Alles aber wird in diesen Fragmenten direkt nach den unmittelbaren Eindrücken der Natur hergeleitet. Persönliche Erinnerungen an die bedeutsame See-

---

[1]) 1769. VI.

reise machen sich in den Schilderungen der Nacht, des Morgens, des Meeres geltend. Herders eigenstes Naturgefühl, seine tiefe Natureinfühlung, ist eben der letzte Grund seiner mythologischen Erkenntnisse.

Die Schrift, der all diese Aufzeichnungen als Vorarbeiten dienten, ist die „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts". Es ist zunächst sehr auffallend, daß Herder hier den mythologischen Standpunkt vollständig zu verlassen scheint. Er protestiert aufs heftigste gegen den namentlich durch Michaelis wie auch Ernesti und Semler vertretenen mythologischen Märchengeschmack, der zuletzt die ganze Bibel, die heiligsten, simpelsten Offenbarungen zu orientalischen Phantasien machen und alles Wort Gottes als Schaum gelehrter Phrasen verdunsten wird. Die älteste Urkunde ist nicht morgenländische Mythologie.[1] Man darf aber nicht glauben, daß Herder damit der biblischen Schöpfungsgeschichte den poetischen Charakter absprechen wollte. Er verwarf nur die aufklärerische Auslegung der Theologen, welche mit ihrer mythologischen Deutung den Glauben an die Wahrheit der heiligen Überlieferungen vernichten wollten. Auch darf man Herders Standpunkt, den er hier einnimmt, nicht allzu dogmatisch schelten. Er hat in dieser Schrift nur seine philosophische Erkenntnistheorie, wie wir sie kennen lernten, auf die Erklärung der ältesten Urkunde angewendet. Denn seine Erkenntnistheorie war: nur dadurch, daß die gesamte Natur, wie ihr Schöpfer und sein Abbild, die menschliche Seele, geistig-symbolisch ist, nur dadurch ist Erkennen möglich, und hier nun lehrt er: die ganze Schöpfung ist nichts als ein Symbol, eine Hieroglyphe Gottes, wodurch er die Menschen lehren und unterrichten will. Die älteste Lehre ist die Morgenröte, das Licht, welches das Symbol des Schönen und Vollkommenen ist. Denn, so war seine Erkenntnistheorie, nur das Schöne und Vollkommene kann der Seele zuströmen. Gott schuf den Menschen nach seinem Bilde. Als Bild Gottes ist er Sinnbild und Inbegriff der ganzen Schöpfung. So bestätigt die biblische Geschichte die Leibnizische Lehre vom Mikrokosmos. Und Herder zieht daraus den ästhetischen Schluß: also ist der Mensch das höchste

---

[1]) VI, 255, 334.

Ideal der bildenden und dichtenden Kunst.[1]) Gott also offenbart sich wirkend und schaffend in der Natur. Dadurch ist die ganze Schöpfung Symbolik, Bilderlehre, Sprachlehre. Und um sie und an ihr wird auch der menschliche Verstand symbolisch und bildet sich Sprache, Schrift und Kunst. Eben weil die Natur symbolisch ist, muß auch das Erkennen symbolisch sein. Damit ist Herders frühere Auffassung der ältesten Religion vollständig überwunden, und er polemisiert nun energisch gegen seinen früheren Lehrer in diesen Dingen: Hume.[2]) Die Religion kann nicht aus Furcht, Schrecken, Aberglauben, Dummheit und Schmeichelei entstanden sein. Sie ist notwendig im Wesen der Natur und der erkennenden Seele gegründet. Und nun schreitet Herder dazu fort, aus der ältesten Urkunde alle anderen Religionen der alten Welt herzuleiten. Ähnliches hatte schon Vossius versucht. Die Mythologien Ägyptens, Griechenlands, Phöniziens, Persiens, sie alle sind nichts anderes als Varianten der ältesten Urkunde in symbolischem Gewande. Hinter ihren Bildern verbirgt sich die Kosmogonie der Bibel und die Feier der heiligen Schöpfung. Damit fällt die Lehre der Aufklärung, daß die Mythologie aus Betrug und Erfindung oder aus wirklicher Geschichte stamme. Damit fällt auch die bisherige Auffassung des Heidentums als Abgötterei. Mit dieser Lehre ist Herder ein wichtiger Bahnbrecher und Vorläufer der romantischen Mythologen geworden, welche freilich die einheitliche Urquelle aller Mythologien nicht gerade im alten Testamente erblickten. Wenn aber Herder die biblische Schöpfungsgeschichte nicht als eine poetische Mythologie betrachten wollte, so zeigte er doch an ihr das Entstehen und Wesen einer Urmythologie, wie es in einem lebendigen Naturgefühl begründet ist, das alle Dinge beseelt, weil die Gottheit wirklich in ihnen zur Erscheinung kommt. Mythologie ist lebendiger Naturunterricht Gottes.

Die Briefe über das Studium der Theologie und an Theophron kämpfen gegen die im Gefolge von Lowths poetischer Bibelauslegung blühenden Almanachblüten, mit denen Moses, David und Salomo überstreut werden, gegen die Poetaster, welche den biblischen Poesien Flittergold anheften und einer

---

[1]) S. 321. [2]) S. 309.

christlichen Gemeinde nichts als ein Füllhorn poetischer Blumen am Worte Gottes vorzuhalten wissen. Nun wird alles für Allegorie, Fabel und Dichtung gehalten, alles Wunderbare natürlich erklärt. Immer also will Herder neben der ästhetischen Schönheit des Testamentes auch seine religiöse Bedeutung voll gewahrt wissen. Diese Briefe entwickeln auch den Plan einer Geschichte von der Poesie der Hebräer, an welcher er arbeitete. 1782 erschien das Hauptwerk: Vom Geist der ebräischen Poesie, das nicht vollendet wurde.

Die Ähnlichkeit des Werkes in Tendenz und Charakter mit der Kunstgeschichte Winckelmanns ist öfters schon bemerkt und dargelegt worden. Der poetische Gesichtspunkt beherrscht diesmal das Ganze. Die Darstellung beginnt mit dem Poetischen der ebräischen Sprache. Die Gedanken der Sprachabhandlung kehren wieder. Je mehr Verben eine Sprache hat, desto poetischer ist sie. Denn Handlung und Darstellung ist das Wesen der Poesie. Bei den Ebräern ist Alles Verbum und dadurch Alles belebt. Auch die Nomina sind noch halbe Verba: handelnde Wesen, die in ewiger Personendichtung erscheinen. Bild und Empfindung sind die Wurzeln dieser Sprache.[1]) Die älteste Naturpoesie der Schöpfung entstand nicht aus Furcht, Schrecken und Unwissenheit, sondern aus dem allgegenwärtigen Gefühl des unsichtbaren Geistes. Alles in ihr ist sinnlich und bildlich. Und in dieser Naturmythologie ist Wahrheit. Denn was wollen alle Mythologien, wenn sie mich nichts lehren? Was hilft es mir, wenn die nordische Edda vom Himmel als dem Hirnschädel eines erschlagenen Riesen redet, und daß die Erde aus seinem Gebein, die Ströme aus seinem Blut entstanden? Die Poesie vereinige Schönheit und Wahrheit und belebe beide mit teilnehmender Empfindung. So ist sie Poesie des Herzens und des Verstandes, wie die biblische Mythologie, die Blumen und Sterne beseelt und mit allen lebendigen Geschöpfen sympathetisch ist. Hätten wir doch auch statt mancher heiligen Gesänge mehr Fabeln von Tieren und Pflanzen, kurz: mehr Naturpoesie.[2]) Echte Naturpoesie darf eben nicht tote Beschreibung und Malerei sein. Sie belebt die Sache und stellt sie handelnd dar. Das Buch Hiob

---

[1]) XI, 227, 230. [2]) S. 275.

ist ihr Ideal. Wir sollen ihr nicht nachahmen. Aber denselben Weg gehen müssen wir und aus eben den Quellen schöpfen. Dem Dichter muß die Natur sprechen und handeln. Es ist nicht Unwissenheit, die Natur mit Empfindung und Menschenanalogie zu betrachten. Gewiß ließen sich aus Kopernikus' und Newtons, aus Buffons und Priestleys Systemen ebenso hohe Naturdichtungen machen als aus den simpelsten Ansichten. Aber noch reizen uns die einfachen Fabeldichtungen der alten Völker mehr, weil sie in lebendiger Ansicht dichteten, weil sie alles, Gott selbst, sich gleichförmig dachten, die Welt zu einem Hause verengten und alles in ihr mit Haß und Liebe beseelten.[1]) „Geben Sie mir ein Gedicht, das unsere Physik, unsere Entdeckungen und Meinungen vom Weltbau, von den Veränderungen des Universums in so kurzen Bildern, mit so lebendigen Personifikationen, mit so treffender Auslegung, in so hinreißendem Plan der Einheit und Mannigfaltigkeit darstellte, als dies schlichte Kapitel Hiobs: ich lasse Ihnen dafür eine Epopee von Helden und Waffen liegen." Denn ein Gedicht — und nun macht sich Leibniz geltend — muß wie die Schöpfung ein Kosmos sein.[2]) Eine solche Naturbelebung ist nicht nur orientalisch. Auch bei Ossian sind alle Gegenstände personifiziert, voll Leben und Bewegung.[3])

Der zweite Teil des Werkes handelt vom Ursprung und Wesen der ebräischen Poesie.[4]) Ihr Ursprung ist, wie bei der Sprache, Bild und Empfindung. Bilder strömen von außen in die Seele, und die Empfindung trägt und bezeichnet sie mit ihrem Stempel. Das Bild mit Empfindung begleitet wird dem Empfindenden gar leicht zum lebendigen Wesen. Personendichtung ist also der zweite und höhere Grad vom Ursprung der Dichtkunst. Es ist die Natur der menschlichen Seele, alles auf sich zu beziehen, also auch sich ähnlich zu denken. Und wie früher schon betont Herder auch hier die objektive Wahrheit dieses Prozesses in Gott. Ein personifizierter Gegenstand, sobald er in Handlung tritt, die einen allgemeinen Satz anschaulich macht, wird Fabel. Im Orient ist alles Fabel. Auch die Geschichte nimmt gern den Umriß der Fabel an

[1]) S. 293. [2]) S. 295 f.
[3]) S. 296 f. [4]) XII, 6—19.

und wird poetische Geschlechtssage. Die eigentliche Fiktion oder Dichtung endlich ist die Zusammensetzung bekannter und charakteristischer Bilder zu einem unbekannten und charakteristischen Geschöpf. Das beste Beispiel solcher Dichtung ist die Gestalt des Cherub, der in allen Mythologien wiederkehrt. Außer dem objektiven Ursprung aber hat die Dichtkunst auch einen subjektiven Ursprung in lokalen und nationalen Verhältnissen.

Die Geschichte Mosis wird in diesem Werke wieder einmal wie schon mehrfach als schönster und würdigster Gegenstand eines Epos empfohlen.[1]) Das Lied der Debora ist der schönste Heldengesang, das Wesen der Fabel kann nirgends besser als in diesen morgenländischen Dichtungen studiert werden. Davids Psalmen führen zum Höhepunkt lyrischer Poesie. Möge der Genius Klopstocks unserer Nation einen neuen David erwecken. Eine Fülle von Proben alter und neuer Gedichte aus der morgenländischen Mythologie ist über dieses Werk ausgestreut.

Im Teutschen Merkur hatte Herder 1781 eine Sammlung jüdischer Dichtungen und Fabeln erscheinen lassen, deren Vorrede mit den Worten beginnt: die ebräische Nation hat ihre Mythologie und Dichtung wie alle Völker, die durch Sprache und Tradition bis ins hohe Altertum reichen.[2]) Einige Jahre später erschien eine vermehrte Blumenlese aus morgenländischen Dichtern. Herder kam zu diesen „Dichtungen aus der morgenländischen Sage“ im Studium morgenländischer Sprachen, Sagen und Kommentare. Hier fand er so dichterische Ideen und Bilder vor, daß er sie nach seiner Weise gestalten mußte. In ihrer Ausbildung gehören sie ihm fast völlig zu. Sie stützen sich aber alle auf alte Sagen und suchen den Geist des Morgenlandes möglichst auch in ihrer neuen Gestalt zu bewahren.[3])

[1]) Joh. David Michaelis hatte schon 1753 einen solchen Versuch gemacht: Moses, ein Heldengedicht. Hamburgische Beiträge 1753, Stück 2. Schiller trug sich mit dem Plane zu einem Epos Moses. 1806 erschien die Moseide von Emanuel Wessely in 18 Gesängen nach dem hebräischen Originale des Hartwig Wessely, Berlin 1795, Hamburg 1806. Die Probe einer Mosesdichtung hat Herder selbst gegeben: Moses Stiftshütte, ein symbolisches Gemälde. Herder fand in diesen Büchern Mose mehr Poesie, als manche Heldengedichte mit dem wunderbarsten Mythos haben möchten.

[2]) XXVI, 365 f. [3]) XXVI, 307 f.

Es sind paramythische Fabeln, die Herder so sehr geliebt hat. Weiterbildungen und Wandlungen biblischer Motive zu moralischen Erzählungen mit neuer Bedeutung, aber auch ganz frei erfundene Fabeln von Pflanzen und Tieren im Stile der alten Mythologie.

Die folgende Anthologie aus Sadis Blumengarten oder Rosenthal und ähnlichen Sammlungen ist ebenfalls eine Auslese von moralischen Gedichten, deren Einkleidungen oft die schönsten Sprüche der Bibel wie in einem neuen Gewande zeigen. Eine kleine Abhandlung von Spruch und Bild insonderheit bei den Morgenländern gibt einige rhapsodische Gedanken über diese Urformen der Dichtung, welche die edelsten Sittenbildner der Menschheit sind und auch in neueren Zeiten wohl größere Pflege verdienten.[1]) Andere Übersetzungen morgenländischer Lehrdichtung folgten, arabische, persische und sinesische Gedichte. Zu der 1786 erschienenen Sammlung morgenländischer Erzählungen „Palmblätter" schrieb Herder eine Vorrede über ihren Wert zur Bildung der Jugend. Und wieder tritt er für eine in Fabeln lehrende Naturgeschichte ein.[2])

Das Studium des Morgenlandes hat Herders Neigung zum Lehrhaften immer stärker gemacht. Die Forderung eines lebendigen Naturunterrichts hat Herder — nach Haym — in der Schule Kants empfangen. Es wäre dann das merkwürdige Schauspiel zu sehen, wie Herder gerade mit dieser von Kant empfangenen Waffe gegen den einst verehrten Lehrer mit beispielloser Erbitterung kämpfte. Gerade die Kantische Lehre vom freien Spiel und der ästhetischen Interesselosigkeit des Schönen erregte seinen Zorn, weil er, wie alle frühere Ästhetik, Lehre und Unterricht im schönen Gewande der Kunst verlangte; und gerade darum fühlte er sich zu aller Mythologie so stark hingezogen, weil er da noch die ungeteilte Einheit von Poesie und Philosophie, von Lehren und Dichten finden konnte.

Herder verdankte seine Kenntnisse morgenländischer Dichtung und Geschichte zum größten Teile den Forschungen seiner Freunde Michaelis und Eichhorn und der bahn-

---

[1]) XVI, 9 ff. [2]) XVI, 583 ff.

brechenden Engländer Wilkins und Jones. Der schönste Fund William Jones, mit dem sein Name immer verknüpft bleiben wird, ist die Sakuntala des Kalidasa. Aus seiner englischen Übersetzung hat Forster sie ins Deutsche übertragen, womit er der indischen Dichtkunst in Deutschland die Bahn brach. Denn ein allgemeines Entzücken und Erstaunen war die Begrüßung dieser unerwarteten Erscheinung, die auch Goethes helle Bewunderung erweckte. Herder schrieb zur zweiten Ausgabe der Forster'schen Übersetzung eine Vorrede, welche die Schönheiten des Gedichtes beleuchtete: hier ist das Wunderbare höchst natürlich. Denn alles ist in der indischen Natur belebt. Hier sprechen und fühlen Pflanzen und Bäume. Die ganze Schöpfung ist Erscheinung eines Gottes in dieser und jener Verwandlung. Dieses Gedicht ist auch ein Drama, eine wahre, ja die zarteste Schicksalsfabel. Herders Briefe über die Sakuntala vergleichen sogar dieses Drama mit den Gesetzen des Aristoteles und finden völlige Übereinstimmung, wenn man es ein dramatisiertes Epos nennen möchte. Denn das Wunderbare darin, das im griechischen Drama nicht erlaubt war, ist hier der göttliche Zusammenhang der Begebenheiten, wodurch das Drama zu einer Schicksalsfabel wird. Es ist in dieser Religion begründet, in der ein Band die sichtbare und unsichtbare Welt, die Menschen mit den Göttern verbindet.

Die Denkmale der Vorwelt handeln in ihren ersten Stücken von indischer Kunst und Dichtung. Herder selbst gibt die Quellen seiner Kenntnisse in Reisebeschreibungen und gelehrten Werken an. Es ist für Herders Einsicht in das Wesen der Mythologie höchst charakteristisch, daß er im Gegensatz zu den anderen der poetischen Geister in jener Zeit — Wieland und Goethe — die ganze Tiefe der indischen Mythologie erkannte und verteidigte. Man hatte sich von dieser Mythologie unter dem Einfluß der englischen Missionare eine ganz falsche Vorstellung gebildet. Sie war als greulichster Götzendienst dem allgemeinen Abscheu preisgegeben. Herder protestierte. Er betrachtete auch diese Mythologie, wie sie dem Philosophen der Menschheit erscheint: als erste Kindesversuche, die Dinge um sich her in Ideen oder Bildern zu ordnen, den Geist dessen, was da ist oder was geschieht, sich

gegenwärtig zu machen, die Empfindungen hierüber auszudrücken und durch Gebräuche, Lieder, Erzählungen und Tradition diesen kleinen Schatz menschlicher Abstraktion nicht nur fest zu stellen, sondern auch den Nachkommen zu empfehlen.[1]) Und so wird diese Mythologie als Denkmal eines philosophischen Systems immer ihren Wert in der Geschichte der Menschheit behaupten. In seiner Darstellung dieses schönen Poems vom Weltall wies Herder entgegen der falschen Auffassung als schändlichen Götzendienstes mit allem Nachdruck darauf hin, daß dieser Mythologie die Ideen einer schaffenden, erhaltenden und zerstörenden Kraft und der Seelenwanderung zu Grunde liegen. Die Idee des höchsten Gottes ist darin.[2]) Und in einem Gespräch über die Bekehrung der Indier durch unsere europäischen Christen wendete er sich sogar gegen die Berechtigung der Mission, denn die Indier verehren schon einen Gott, der alles belebt und ihnen sich in jeder Gestaltung verwandelt darstellt. Ihre Vorstellungen vom obersten Wesen sind fast erhabener als die Symbole der Europäer. Die Fabeln und Märchen aber hält das Volk nicht, wie man annimmt, für Wahrheit, sondern eben für Märchen, an denen sich ihre kindliche Phantasie ergötzt.[3]) Nur ist eben ihre Mythologie noch zu wenig bekannt. Und so erhoffte Herder neue Forschungen und Übersetzungen, damit wir einmal die für die Menschheitsphilosophie so wichtige Geschichte ihrer Mythologie erhalten, die vorläufig noch so ganz in der Zukunft liegt. Damit bahnte Herder die Wege, auf denen sein Schüler Friedrich Majer weiter und Friedrich Schlegel zum Ziele schritt.

Mit der indischen Mythologie konnte Herder auch seine Theorie von der Verbindung des Himmels und der Erde im Epos stützen. Sie bestätigte seine Gedanken von echter Naturdichtung. Seine Lehre von der Palingenesie und Seelenwanderung schöpfte auch aus diesen Quellen.

Herder erblickte in der allgemeinen Geschichte der Mythologie mehrere Stufen. So konnte er verschiedenen Erklärungs-

---

[1]) XXVI, 491.
[2]) Denkmale der Vorwelt XVI, 68—83.
[3]) XXIII, 498 ff. Vgl. auch XXIV, 359 f.

arten der Mythologie gerecht werden. Die Hebräer und die Indier stehen auf der ersten Stufe, wo die Mythologie nicht erfunden, sondern notwendig aus der Natur entstanden und weniger poetisch als menschlich ist. Die zweite Stufe ist die Erfindung der Mythologie zu politischen Zwecken. Eine solch' politische Mythologie ist die persische Religion des Zend Avesta, die Herder durch Kleucker näher kennen lernte.[1]) Die dritte Stufe ist die Kunstmythologie: die Mythologie der Griechen. Ihre Behandlung gehört einem anderen Zusammenhange an.

Das Studium der morgenländischen Mythologie hat Herders ästhetische Anschauungen vertieft und bereichert. Was er in seinem Werke vom Geist der ebräischen Poesie an der Dichtung des alten Testamentes entwickelt hatte, das faßte er einige Jahre darauf in einer allgemein ästhetischen Abhandlung zu rein theoretischen Erkenntnissen zusammen. Der Aufsatz über Bild, Dichtung und Fabel — 1787 — überträgt das psychologische Prinzip der Einfühlung und Analogie im menschlichen Erkennen auf das ästhetische Schaffen. (Von dem Abschnitt über die Dichtung erklärte Herder selbst, daß er in einigen Aufsätzen Heynes durch Belege der schönsten, d. i. der griechischen Mythologie sehr glücklich erläutert worden sei.)[2])

Alle Gegenstände unserer Sinne werden nur dadurch unser, daß wir sie gewahr werden, d. h. sie mit dem Gepräge unseres Bewußtseins bezeichnen. Unser ganzes Leben ist also gewissermaßen eine Poetik: wir sehen nicht, sondern wir schaffen uns Bilder. So hatte schon Hamann gelehrt: Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit. Unsere Seele also, sagt Herder weiter, so wie unsere Sprache allegorisieren beständig. Auch die Bilder und Allegorien der Kunst stehen demnach nur unter den Gesetzen des bilderdichtenden Verstandes, unseres Erkenntnisvermögens. Diese durch innere Notwendigkeit gegebenen Gesetze sind Wahrheit, Lebhaftigkeit und Klarheit. Weitere aber gibt es

---

[1]) Vgl. XIV, 55 f. u. XIX, 277 f.

[2]) Über die Aufsätze Heynes vgl. später.

nicht. Denn die Verschiedenheit der Gattungen, der Dichter, Nationen und Sprachen bedingt auch die Verschiedenheit der Allegorien. Wenn aber das Bildhafte nur in dem aufnehmenden Organe des Subjektes liegt, so ist damit jede Nachahmung fremder Bilder und Allegorien, also auch jede Sammlung solcher zum Gebrauch der Dichter und Künstler von selbst gerichtet. Das Vorratshaus der Natur ist auch für uns noch nicht erschöpft, denn jeder Geist schaut die Dinge mit eigenen Augen an und schafft sich auf solche Weise neue Bilder. Aus dem wahrgenommenen Bilde wird Dichtung, wenn wir auf die innere Gestalt und die eigene Art unserer bilderschaffenden Seelenkraft merken. Wir dichten nur, was wir in uns fühlen. Wir tragen, wie bei einzelnen Bildern unseren Sinn, so bei Reihen von Bildern unsere Empfindungs- und Denkart in die Gegenstände hinüber, und dies Gepräge der Analogie, wenn es Kunst wird, nennen wir Dichtung. Es gibt drei Hauptstücke im Habitus unserer Empfindungsweise: wir sehen alles, was da ist, wirken und schließen mit Recht, daß der Wirkung eine wirkende Kraft, also ein Subjekt zum Grunde liege.[1]) Und da wir Personen sind, dichten wir uns nun an allem Wirkenden der Naturkräfte persönliche Wesen. Daher jene Belebung der ganzen Natur, jene Gespräche mit allen Dingen um uns her. Jene Verehrungen und Anschauungen derselben, als ob sie auf uns wirkten, jene Personifikationen bei allen Völkern der Erde. Jede Physik bleibt eine Art Poetik für unsere Sinne. Und da der sinnliche Mensch in alles Wirkende seine eigene Wirkungskraft hinüberträgt, so erscheinen ihm Götter in allen Elementen. Im rauschenden Wasserfall, im Meer, im Sturm, im Blitz und Donner, in der säuselnden Luft, in allen Bewegungen der Natur sind lebendige, wirkende, handelnde Wesen. Ein Nymphäum dieser Phantasien unseres Geschlechtes, rein gesammelt und klimatisch ausgelegt, wäre sehr zu wünschen.

Die Art der Wirkung kann sich der Mensch nur nach seiner eigenen Natur erklären: als Tätigkeit und Leiden, Empfangen und Geben, Liebe und Haß, am Ende als die

[1]) Vgl. dazu: Versuch über die Kräfte. Nach Hume, Leibniz und Spinoza. XIV, 605.

Teilung der Geschlechter, die nun in aller Natur angenommen wird. Und so wurde der Himmel mit Göttern und Göttinnen, so wurden die Elemente mit Wesen erfüllt, die sich einander fliehen oder anziehen, fördern oder zerstören. Selbst die Philosophie der Naturgeschichte muß ja nach Verwandtschaften, Ähnlichkeiten und Geschlechtern ordnen. Sie kann nicht anders. Auch diese Sprosse der Dichtung also ist uns in der Analogie der Natur gegeben.

Als drittes Hauptstück ergibt sich daraus von selbst die Annahme von den Erzeugungen und Geburten aller Naturerscheinungen und ihrem wechselnden Zustande von Tod und Leben. Daher nun jene Theogonien, Kosmogonien und Genealogien erscheinender und verschwindender Naturformen, von welchen alle Mythologien der Erde voll sind.

Die älteste Mythologie also ist eine Philosophie über die Naturgesetze, ein Versuch, sich die Veränderungen des Weltalls in seinem Werden, Bestehen und Untergehen zu erklären. Dichten ist nicht Lügen. Der Mensch muß dichten. Der Wahn seiner Dichtung aber ist die sinnliche Anschauung mit dem Gepräge der Analogie.

Wie Herder seinem Freund und Lehrer Heyne folgte, wenn er der Notwendigkeit des menschlichen Dichtens nachging, so folgte er ihm auch, wenn er mit feinem Verständnis für die Allmählichkeit historischen Werdens nun die allmähliche Wandlung der Urmythologie zur Dichtermythologie entwickelt. Keine Mythologie hat sich rein erhalten. Phantasien über die Natur und Begebnisse des Geschlechtes, der Nation, des Lebens, webten sich zusammen. Die Sagenden fügten zu oder nahmen ab. So schritt die Sage als eine Tochter des Gedächtnisses weiter. Bis sie Kunst ward, und diese Kunst hieß Dichtkunst. Je nachdem aber ein Volk poetisch oder nicht poetisch war, hat sich auch seine Mythologie ausgebildet oder ist roh geblieben.

Mit ältester Sage und Dichtung ist die Fabel verwandt. Wenn die menschliche Seele in den Anschauungen, die sie nach ihrer eigenen Analogie aus den anderen Geschöpfen schafft, einen Erfahrungssatz oder eine praktische Lehre für sich anerkennt und absondert, so ist die Fabel gegeben. Mögen in ihr Götter, Tiere, Bäume oder Menschen handeln, genug, wenn die Anschauungskraft unserer Seele sie als

Handelnde wählnen und die Abstraktion aus ihrem Betragen eine Lehre für das menschliche Leben absondern mag. Die Fabel ist also moralisierte Dichtung. Tiere aber handeln in der Fabel — so sagt Herder nun im Gegensatz zu Lessing, der die Bestandteile ihrer Charaktere, und zu Breitinger, der das Wunderbare als Grund angegeben hatte — weil dem sinnlichen Menschen alles Wirkende in der Natur zu handeln scheint, und von allen wirkenden Wesen sind uns die Tiere am nächsten. Nationen, die, wie die Morgenländer, mit Bäumen und Pflanzen leben, werden diese handeln und sprechen lassen. Und schließlich kann alles, was nach der Analogie der menschlichen Seele wirkend vorgestellt wird, zum Gegenstande der Fabel erhoben werden. So also bekommt das griechische Wort *μῦθος*, wie es Aristoteles für die epische und dramatische Fabel anwendete, mit der Übersetzung: Fabel seine eigentliche Bedeutung wieder. Die Fabel ist angewandte Mythologie, lebendiger Naturunterricht. Und nun nimmt Herders Fabeltheorie einen hohen Schwung, indem er sie zum Bilde seiner Weltanschauung erhebt. Was er einst vom Buch Hiob so hoch gepriesen und zum Gesetz jeder Dichtung gemacht hatte, daß sie — nach Leibniz — ein Bild des durch ewige Gesetze geordneten Weltalls, ein Mikrokosmos sei, das scheint ihm nun grade das eigentliche Wesen der Fabel zu sein. Wenn die Fabel echte Naturlehre sein soll, so muß sie die moralischen Gesetze der Schöpfung in ihrer inneren Notwendigkeit, die allgemeinen Naturgesetze und die unwandelbare Verbindung der Wesen im Bilde zeigen. So können die Fabeln zu Dichtungen werden, die als Anschauungen der Natur und Beweise ihrer inneren Notwendigkeit gelten können.

Diese Auffassung wurde von Herder in einem späteren Aufsatz der Adrastea weiter entwickelt,[1]) indem er die Fabeln zu eigentlichen Mythen machte, welche ganz auf der ewigen Bestandheit und Konsequenz der Natur beruhen und eben die Naturordnung und Naturfolge nach ewigen Gesetzen zur Anschauung bringen.[2]) Die Fabeln aber, die den höheren

[1]) XXIII, 252 ff.

[2]) Wir werden noch zwei Fabeln von Herder selbst kennen lernen, welche die Naturordnung und die Naturfolge im Bilde darstellen. Es sind die „Entstehungen“.

Gang des Schicksals unter den Lebendigen bezeichnen, können dämonische oder Schicksalsfabeln genannt werden: solche Schicksalsfabeln erheben sich zu Naturideen, die uns den Sinn und Gang der großen Mutter im allgemeinen zeigen. Auch das epische Drama Sakuntala und die griechischen Dramen faßte Herder als solche Schicksalsfabeln auf, weil sie die ewig feststehende Ordnung der Natur und den großen Zusammenhang der Begebenheiten darstellen.

Die Weltanschauung, die sich in dieser Ästhetik Herders ausspricht, ist ein christlich gewendeter Spinozismus. Spinoza lehrte ihn das Wesen der Dichtung und damit auch der Mythologie erfassen, weil er ihn das Wesen der Natur erfassen ließ. Was auf Herder so gewaltig wirkte, das ist Spinozas Lehre von der inneren Notwendigkeit Gottes. Er verglich sie mit dem griechischen Begriff der Nemesis.[1]) Alles ist von einer erhaltenden und nährenden Kraft durchdrungen, die alles belebt und alles zusammenschließt. Nichts kann diesem Reiche der Notwendigkeit entfallen. Nirgends in der Welt kann Willkür herrschen. Denn alles muß sich in ihr nach inwohnenden und notwendigen Gesetzen zusammenfügen und bilden. So herrscht überall die höchste Notwendigkeit. Denn in allem wirken die Gesetze der Natur. Aber diese innere Notwendigkeit ist nicht blind. Die Naturgesetze sind Symbole einer notwendigen Güte und Weisheit. Die Kraft, die alles wirkt und ordnet, kann notwendig nur nach der vollkommensten Güte und Weisheit wirken und ordnen.

Das also ist die Idee des Schicksals als der in Leben und Natur herrschenden Notwendigkeit, die Herder der spinozistischen Lehre verdankt. Und ihrer Darstellung soll alle Dichtung dienen. Ja, Dichtung ist nichts anderes als die Darstellung dieser christlichen Notwendigkeit. Die Mythologie aber bekam durch Spinoza noch eine besondere Bedeutung. Die Allbelebung der Natur, ihre Regierung durch ewige Naturgesetze, welche nur der höchsten Notwendigkeit unterstehen: diese ganze Weltanschauung zeigt sich ja auch bildlich in der Mythologie, welche alles belebt und von ewigen Göttern regieren läßt, die selbst dem ewigen Schicksal unterworfen

[1]) Vgl. „Gott“ XVI und den Aufsatz über die Nemesis.

sind. So ist die griechische Mythologie ein bildlicher Spinozismus. Wir werden noch darzustellen haben, wie Herders Schrift von Gott tatsächlich der griechischen Mythologie, die Moritz unter Goethes Ägide in Italien schrieb, zur letzten Vollendung geholfen hat.

Und noch ein anderes bindet Mythologie und Spinozismus zusammen. An Spinozas Lehre von der inneren Notwendigkeit bildete Herder auch seine Gedanken von der ewigen Verwandlung aller Dinge, die ja auch Goethe teilte. Kein Tod ist in der Schöpfung, sondern Verwandlung. Alles verwandelt sich jeden Augenblick zu neuem Leben, neuer Kraft und Schönheit. Denn eben diese ewige Verwandlung ist der Ausdruck der ewigen Wirksamkeit voll Weisheit, Güte und Schönheit.[1]) So rechtfertigen sich also auch die vielen Verwandlungen der Mythologie. Und wir werden sehen, daß Herders eigene Dichtungen, welche nach seiner spinozistischen Fabeltheorie — und Fabel war ihm schließlich mit Mythos zusammengefallen — die Naturordnung und Naturfolge darstellen, tatsächlich naturmythische Verwandlungen geworden sind.

Die neuere Fabel, so sagte Herder, ist von ihrem Wege abgewichen. Aber wir können noch zum Fabelgebiet der Natur zurückkehren. Denn noch leben wir in den Händen und im Reiche der Natur, ihr unentwindbar. Der ewige Grund der Fabel, die Naturordnung und Naturfolge, besteht und wird bestehen. Aus gleicher Tiefe der Notwendigkeit also müssen wir schöpfen, wie die Alten, und die Fabel wird wieder, was sie einzig sein kann und will: eine Lehrerin der Menschheit.

Herder selbst fühlte sich berufen, seine Theorie in Wirklichkeit umzusetzen und neue Fabeln zu dichten, welche die Gesetze der Natur enthüllen. „Die große Mutter selbst“ war ihm erschienen und hatte ihm das Band der Wesen und die Folge der Dinge gelehrt. Gemäß seiner Erkenntnis von der Naturordnung und Naturfolge dichtete er nun zwei Fabeln, welche diese beiden Seiten der Natur zu bildlicher Darstellung bringen. Es sind die dem Aufsatz über Mandevilles Bienenfabel beigegebenen „Entstehungen“. Schon der Name deutet auf ihren mythischen Charakter hin. Sie sind Seitenstücke

[1]) „Gott“ XVI, 566 f.

zu Ovids Verwandlungen. Entstehungen und Verwandlungen aber sind eines und der Gegenstand aller Mythologien. Der lebendige Naturunterricht, welcher der Zweck dieser kleinen Dichtungen ist, hat in ihnen selbst Aufnahme gefunden, indem nicht die Tiere handelnd oder redend eingeführt werden, sondern der Mensch ihr Tun und Treiben belauscht und ihm ein überirdisches Wesen in einer neuerfundenen Mythe den lehrenden Aufschluß erteilt. Die erste der Entstehungen ist eine Bienenfabel. Mandeville, der die Natur schief ansieht, schilt die Bienen eine räuberische, faule, heillose Brut. Seine Geschwister aber, welche die Natur liebreich ansehen, zeigen ihm, wie der Bienenstaat ein Symbol der zweckmäßigen Naturordnung ist. Eine Peri erscheint, Flora Melitta, und enthüllt ihnen mythisch das Geheimnis des Bienenstaates. Flora selbst hat die Bienen aus beseelten Blumen gebildet; der Bienenschwarm ist die in lebendige Ordnung zerlegte Sonnenblume. Daher suchen nun die Bienen in ordnungsreichem Zusammenwirken ihren Ursprung wieder zu gewinnen: „ein Ganzes, wie diese Sonnenwende.“ Diese Entstehung oder Verwandlung also ist die Fabel der Naturordnung.

Ein Schmetterling fliegt vorüber, und eine zweite Peri, Flora Psyche, erzählt die Geschichte dieses Wesens, das dem Körper nach Blüte, dem Geiste nach Seele ist. Wie Melitta ihr Werk in Ordnungen neben- und miteinander zerlegte, so Psyche in Sukzessionen. Die Wurzel wurde zur Raupe, die zum Keime sich einspinnt, der als Blüte dort fliegt. Die Lüfte aber singen:

> Seele der Natur, Psyche Flora,
> Dein Bräutigam ist Amor,
> Verwandlung deine Kunst.

Dies also ist die Fabel von der Naturfolge.

Eine dritte Entstehung ist die Geschichte einer Neri vom Ursprung der Fledermäuse. Sie paarte zwei Gattungen, ein Erd- und Luftgeschlecht, miteinander. Man muß diese Fabel, um sie richtig zu verstehen, mit der Abhandlung vom Angenehmen und Schönen in der Kalligone zusammen halten, die gegen Kants Ästhetik gerichtet ist. Hier handelt Herder von der Bedeutsamkeit lebendiger Gestalten zum Begriff der Schönheit. Jedes Tier ist der Ausdruck dessen, was es kraft seines

Elementes sein konnte: lebendige Darstellung seines inneren und äußeren elementarischen Daseins in Verhältnissen, Kräften und Gliedern. Die Fledermaus ist ein Doppelgeschöpf zweier Naturreiche, das der Region der Nacht angehörig ist und uns darum häßlich dünkt. Und doch mußte auch sie sein, und auch sie ist lebendiger Ausdruck ihrer Region und ihres Elementes.

Zu den Fabeln von der Naturordnung und der Naturfolge tritt also mit dieser dritten Entstehung die Fabel von der Naturbedeutung. Und auch in ihr ist Herders Spinozismus zum Ausdruck gekommen, der da lehrte: im Reiche Gottes existiert nichts Böses, das Wirklichkeit wäre. Wir nennen nur Übel, was Schranke oder Gegensatz oder Übergang ist, und keines von dreien verdient diesen Namen.[1])

Diese Entstehungen sind also natur-mythische Verwandlungen. Ihr natur-philosophischer Grundgedanke: die Natur wandelt eins in alles, erinnert merkwürdig stark an die Naturlehre Goethes, die er in seiner Metamorphose der Pflanzen vor Herders Fabeln schon dichterisch dargestellt hatte. Sicherlich hat Herder dies wundervollste Lehrgedicht, das ebenfalls, wie seine Fabeln, den lebendigen Naturunterricht in die Form der Darstellung selbst mit aufgenommen hat, lebhaft auf sich wirken lassen. Aber schließlich ist auch Herders Auffassung des Spinozismus für Goethes Gedanken von hoher Bedeutung gewesen. Goethe und Herder aber begegnen sich in der gleichzeitig aufblühenden Naturphilosophie Schellings.

Aus gleichem Ursprung wie Bild, Dichtung und Fabel leitete Herder auch das Märchen her.[2]) Es war ihm mit Mythologie ganz gleichbedeutend. Die Forschungen der Brüder Grimm konnten seine Erkenntnisse nur bestätigen. Die ältesten Märchen sind Antworten auf die kindlichen Fragen über alle Erscheinungen der Natur, deren Ursache man nicht kannte. Daher die kosmogonischen Märchen aller Völker. Sie waren Erklärungen der Natur. Die älteste Naturlehre konnte nichts anderes als Märchen werden. Besonders erweckten seltene Erscheinungen der Natur den Geist des Märchens. Manche Gegenden sind wie von diesem Geiste be-

---

[1]) „Gott" XVI, 570. [2]) XXIII, 273 ff.

wohnt. Oder man machte alte Sagen an geeigneten Stellen örtlich. Andererseits wieder knüpften sich Märchen auch an Menschen und Geschlechter. Die Griechen gaben den kosmogonischen wie den genealogischen Märchen den Gang und Klang des Epos, das seinem Ursprunge nach nichts anderes als eine gesungene Sage war. Allmählich aber verlor das Märchen seinen mythischen Charakter und wurde zum Roman.

Herder war ein Naturphilosoph in des Wortes wahrster Bedeutung. Seine Meinung war: der Philosoph sollte nur aus der Natur philosophieren. Und so war ihm denn auch die Natur die Quelle seiner philosophischen, wie religiösen und ästhetischen Erkenntnisse. Sie schien ihm, wie Hamann, eine Schrift und Offenbarung Gottes. Durch die große Analogie der Natur wurde er auf die Wahrheiten der Religion geführt. So konnte er auch die Natur zur Gottheit personifizieren und die Dichtung zur Naturtheologie erheben. An dem Aufschwung der Naturwissenschaften nahm er tätigen und begeisterten Anteil. Die Entdeckungen der Elektrizität, des Magnetismus und Galvanismus, die Forschungen Ritters, Werners und Galls erregten seine höchste Bewunderung. Mit den Jahren wuchs seine Neigung, den organisierenden Kräften der Natur auf die Spur zu kommen und die Gesetze ihres wirkenden Geistes zu erforschen. Noch erhabenere Aussichten eröffneten ihm die über die Erde hinausstrebenden Flüge der Astronomie, welche die Gesetze des Alls ergründet und der Erde wie den Menschen ihre Plätze weist. Mit unbegrenzter Ehrfurcht nannte er stets die Namen des Kopernikus, Keppler, Newton und Herschel. Ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse wurden in seinem Geiste philosophisch und poetisch gewandelt und gedeutet. Und so gestaltete sich sein Weltbild zu einem nach philosophischen und ästhetischen Gesetzen eingerichteten Kosmos. Höchster Beruf der Menschheit ist: Lehrer und Ausleger der Natur zu sein, der von jener stolzen Höhe, auf die Newton sein ganzes Geschlecht gehoben hat, den Strom der Gotteskraft in allen Formen, Gestalten und Schöpfungen offenbart.[1]) Seine eigenen naturwissenschaftlichen Pläne nehmen einen stolzen Flug: Geschichte des Himmels und der

[1]) V, 569.

Erde, des Lichts, der Elemente und Organisationen. Der eindringlichste Naturunterricht aber ist der lebendige Unterricht: die Naturdichtung.

Herders Naturphilosophie ist die Erkenntnis, daß die Natur die Offenbarung Gottes ist. Diese Erkenntnis führte ihn zu seiner Lehre von der Identität, die er vor Schelling schon vertreten hat. Die Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit sind von dem Gedanken der Identität des Geistigen und Körperlichen geleitet. Auf Grund dieser Einsicht kämpfte er mit solcher Erbitterung gegen Kant. Die Natur ist und bedeutet. Nirgends hat Herder diese Grundanschauung seiner Naturphilosophie so energisch und klar auf die Ästhetik übertragen wie in seiner Abhandlung: Bilder, Allegorien und Personifikationen.[1]) Auch sie hat eine deutliche Spitze gegen Kant, wie fast alles in diesen letzten Zeiten Herders. Außer Spinoza und dem Alten Testament, in welchem er die Bedeutung der Natur als Lehre Gottes gefunden hatte, konnte Herder noch auf zwei gleichgestimmte Geister zurücksehen: Hamann hatte alle Schätze der Natur eine Allegorie ein mythologisches Gemälde himmlischer Systeme genannt. Die Natur ist ein Buch, eine Fabel, zu deren Auslegung mehr als Physik, zu deren Geschichte Offenbarung gehört. Und Winckelmann hatte in seinem Versuch einer Allegorie die in Bildern redende Natur als die Lehrerin der Allegorie bezeichnet. Herders Abhandlung beginnt mit einem Gedicht von der Welt-Allegorie. Durch die gesamte Schöpfung spricht Geist im Körper. Alle Dinge sind Ausdruck ihres Lebens, Bild des in ihnen sich offenbarenden Weltgeistes. Bedeutung ist das Wesen der Natur. Der Mensch ist berufen, ihr Ausleger und Nachschöpfer zu sein. Diese Antwort des Genius geschah einem, der die Welt für tot und nur sich selbst für denkend hielt. (Kant!) Dem aber, der die Natur versteht, spricht ihr Geist in jedem Körper. Seine Gestalt stellt ihn dar. Seine Ereignisse und Wirkungen sind Ausdrücke dieses Geistes. Das Bedeutsame aller Schöpfungsbilder nennen wir Allegorie. Natur und Sprache sind Allegorie. Denn Dinge und Gedanken, Gedanken und Worte sind

[1]) XXIII, 309 ff.

eins. In diese Allegorie der Schöpfung einzudringen, ist der Beruf des Philosophen wie des Dichters. Der Geist der Natur soll durch Ausdruck empfindbar werden. Dichtern ist diese Allegorie die heilige Sprache, welche die Gedanken des großen Weltgeistes ausdrückt. Die Bilder schaffende Kraft unserer Seele ist nur ein Nachschaffen der natürlichen Schöpfungskraft. Der Dichter ahmt dem göttlichen Bildungstriebe nach. Er wirkt in der Kraft und in der Macht, mit welcher der Schöpfer wirkt.

In der Rede werden solche Gedankenbildungen Personendichtung, in der Kunst Allegorie genannt. Beide drücken Geist und Seele durch Körper aus. Sie haben aber verschiedene Gesetze der Darstellung. Die griechischen Götter sind das höchste Muster schöner Kunstallegorien, die sich selber — und nicht, wie Lessing lehrte, durch Attribute — aussprechen. Daß wir noch keine Sammlung reiner, geprüfter, schöner Allegorien haben, eine Symbolik menschlicher Begriffe, welche den Geist in seiner geheimsten Werkstatt belauschte, das zeigt, wie weit wir hinter den Griechen stehen. Die Allegorien der Rede haben ihren Ursprung in der Sprache und stehen unter ganz anderen Gesetzen als die Allegorien der Kunst, welche ihre bildlichen Begriffe — wie Winckelmann gezeigt — der Poesie zu danken haben. Märchen und Mythen waren die schönsten Allegorien der Kunst. Als Meister in der Gattung allegorischer Gedichte nennt Herder die ganz vergessenen Dichter Götz und Gallisch. Hatte nun Herder in diesem Aufsatz, der natürlich manche Parallelen und Kontroversen zu Lessings Laokoon aufzuweisen hat, den guten Kunstallegorien das Gefolge auslegender und anwendender Epigramme verheißen, so gab er nun als Anhang in dieser Form, für welche er die Notwendigkeit einer Mythologie erkannt hatte, „Allegorien der Kunst, nach alten Kunstdenkmalen“. Sie beginnen alle mit der sachlichen, meist in rhetorischer Frageform gegebenen Darstellung der mythischen Gestalt oder Fabel und entwickeln daraus einen allegorischen Sinn, der nicht etwa die wirkliche Absicht des Künstlers treffen soll, vielmehr nur die reiche Möglichkeit vieler Auslegungen und Anwendungen griechischer Mythen beweist, indem eine ganz neue Bedeutung aus ihnen herausgeholt

wird. Man sieht: es ist das gleiche Verfahren, das Herder auch in seinen Paramythien und mythologischen Dramen angewendet hat: eine Neuschaffung alter Allegorien durch Hineinlegen eines neuen Sinnes, wie Winckelmann es vorgeschlagen hatte.

Es folgen Allegorien der Rede von Gallisch und Götz. Die Erinnerung, die Versöhnung, die Hoffnung von Gallisch sind fabelartige Gedichte, welche die personifizierten Begriffe unmittelbar sprechen und handeln lassen. Das Lied des Lebens von Götz ist offenbar als Beispiel eines Natursymbols gewählt, denn Natursymbole, in welchen die Griechen die weisesten Meister waren, hat Herder gerade gegen die Kantische Schönheitslehre als die prägnantesten Beispiele von der Bedeutung aller Dinge ausgespielt. Man sieht also: trotzdem Herder auf Grund seiner spinozistischen Identitätsphilosophie den hohen Gedanken wahrer Kunstsymbolik fassen konnte, endete er schließlich doch wieder mit der Verwechslung von Allegorie und Symbol, deren Trennung erst Goethe vorzunehmen berufen war. Er empfahl die allegorischen Gedichte unbedeutender Dichter zu einer Zeit, als schon Goethes und Schillers symbolische Dichtungen auf ihrem Höhepunkte standen. Und doch ist es sein Verdienst, das Wesen der Dichtung in der Darstellung der Notwendigkeit von Natur und Leben und der geistigen Bedeutung aller Dinge in Form und Gestalt erkannt zu haben. Kein leeres Theoretisieren gab ihm diese Gedanken ein, auch Spinoza konnte nur ihre Entwicklung befördern, ihre eigentliche Quelle ist die Ergründung und das Nacherleben der Urdichtung selbst: der Mythologie.

Mythologie ist die Ureinheit von Poesie und Philosophie. Und weil es die Aufgabe des 18. Jahrhunderts war, diese verlorene Einheit wieder herzustellen, darum spielte die Mythologie eine so bedeutende Rolle in diesen Zeiten. Erst als sie vor Herders Geist ihr ganzes Wesen enthüllte, konnte er die Wege zu dem erkannten Ziele weisen. In Herder selbst einte sich poetische und philosophische Kraft, wenn nicht zu völliger Einheit, so doch zu harmonischem Bunde. Und eben diese Be-

gabung weckte seine Liebe zur Mythologie und die Sehnsucht nach ihrer Wiedergeburt. Hier liegt der Grund seines allzu starken Hanges zum Lehren und Unterrichten durch die Kunst. Weil er die Einheit der Poesie und Philosophie herstellen wollte, aber sie in sich selbst nicht ganz durchdringen konnte, darum blieb er im Äußerlichen stecken und setzte sich der modernen Entwicklung entgegen, welche seit Kant die Interesselosigkeit der Kunst zu ihrem Hauptgesetze machte. Goethe, der die absolute Einheit dieser Geisteskräfte in sich und außer sich darstellte, konnte auch die ästhetische Freiheit der Kunst zum Siege führen.

Herder selbst ist schon das Glied einer Entwicklung. Gottsched stellte noch einen kümmerlichen Zusammenhang von Dichtung und Philosophie her, wenn er dem Dichter die Weltweisheit anempfahl, damit er Mensch und Moral kennen lerne. Gesunde Vernunft und gute Einsicht in philosophische Wissenschaften legen den Grund zur wahren Poesie. Auch soll der Poet ein Philosoph sein, um überall die festen Wahrheiten und richtigen Moralsätze anbringen zu können. Zweifellos ist das nur ein sehr äußerlicher Grund. Er beruht auf der allgemeinen Regel jener Zeiten, daß die Aufgabe der Dichtung eine moralische Besserung oder wissenschaftliche Belehrung sei. Philosophie ist für Gottsched: Gelehrsamkeit und Moral.

Die erste Ästhetik, welche sich auf einem philosophischen Systeme aufbaute, erneute den platonischen Gedanken, daß Schönheit die irdische Erscheinung der Idee sei. Baumgarten bezeichnet, auf Grund seiner Leibniz-Wolffischen Erkenntnistheorie, die Schönheit als sinnlich angeschaute Vollkommenheit. Die nur in ihrer Erscheinung verschiedene Wesensgleichheit von Schönheit und Wahrheit macht auch die Aufgaben der Poesie und Philosophie zu den gleichen.

Lessing und Herder, die Reformatoren der deutschen Dichtung, zeigten sich als echt deutsche Charaktere, da sie sich aus poetischen und philosophischen Elementen zusammensetzten. Sie schlossen den engen Bund von Dichten und Wissen, den die Zeit verlangte. Geschichte und Charaktere arbeiten sich in die Hände. Die aus einer Zeit wissenschaftlicher Reflexion hervorgegangene Dichtkunst der Deutschen bedurfte

solcher Begabungen, um ihr Ziel zu erreichen, das nur sie erreichen konnte, und dessen Erreichung ihre eigentlichste Sendung war.

Die Einheit von Poesie und Philosophie, die sich in Schiller und Goethe erst ganz verwirklichte, bedingt an sich noch keineswegs die Gattung des eigentlichen Lehrgedichtes. Aber der Gedanke lag nicht allzu fern, die Wahrheit im Gewande der Schönheit nicht nur darzustellen um der Schönheit willen, sondern auch zu lehren um der Wahrheit willen. Die Dichtkunst stand vor einem unendlich angehäuften Stoffe der Wissenschaften. Unbelebt, wenn auch wohl geordnet und klassifiziert, lag er von der Nation ungenutzt in den Kammern der Gelehrsamkeit. Aber das lebendige Dasein wollte von Wissen und Erkennen durchdrungen werden. Die Poetik forderte vom Dichter, daß er nicht nutzlos dichten solle. Und so trat die Dichtung das Erbe der Reflexion und des Fleißes an, indem sie sich der angehäuften Stoffe und Systeme zu poetischer Belebung bemächtigte. England bot die Muster dar, und es entstand jene Fülle deutscher Lehrgedichte, welche die Verarbeitung der Schafwolle mit gleich liebevoller Andacht wie das Dasein Gottes aus der Natur demonstrierten. Es ist nicht unsere Aufgabe, diese Natur- und Kulturgedichte, diese philosophischen und moralischen Reimereien näher zu beleuchten. Aber sie zeugen von der wachgewordenen Sehnsucht: durch die Verschmelzung von Wissen und Kunst und die Durchdringung des Lebens mit Poesie das gesamte Dasein in eine höhere Sphäre der Kultur zu erheben. Die Theodiceen und Schöpfungsgedichte aber, die beschreibenden und schildernden Naturgedichte und vor allem die schon im Titel an die alten Kosmogonien gemahnenden Lehrgedichte von der Natur der Dinge sind von dem starken Drange nach einer Naturdichtung erfüllt, der es nur an den Formen einer Mythologie gebrach, um das zu leisten, was die mythologischen Dichtungen der Griechen und Römer geleistet hatten. Diese Gedichte wollten die Natur vom Standpunkt der modernen Religion betrachten, wie die Alten sie vom Standpunkt der Mythologie betrachtet hatten. An der Spitze solcher christlichen Naturpoesie steht das irdische Vergnügen in Gott von Heinrich Brockes, das man ganz treffend einen gereimten physiko-

theologischen Beweis genannt hat. Das vielbändige Werk wollte Gottes Dasein und Güte aus der Natur demonstrieren und legte zu diesem Ziele die Zweckmäßigkeit der Schöpfung bis in ihre unbedeutendsten Erscheinungen dar. Die Grundanschauung, welche sich in diesem Gedichte ausspricht, führte den Dichter zu einer merkwürdigen Art von Pantheismus, der hier vielleicht zum ersten Male in deutscher Dichtung bemerkbar wird. Das Werk machte Schule. In vielen Naturgedichten der Zeit ist sein Einfluß deutlich zu spüren. Überall das gleiche Prinzip des Gottesbeweises. Dieses christlichnatürliche Element fand durch die mit Klopstock einsetzende Wirkung der biblischen Dichtung eine neue Verstärkung. Und so hat denn auch Klopstock selbst nach dem Vorbilde der Psalmen einem dichterisch weit höher stehenden Pantheismus gehuldigt, indem er in der Schöpfung den Schöpfer, in allen Erscheinungen der Natur Gottes Allgegenwart besang. Erst die lebendige Einwirkung Spinozas aber, den Herder und Goethe mit dem Christentum in Verbindung brachten, half jenem Pantheismus zum Durchbruch, welcher die Bedingung einer echten Naturdichtung ist.

Hatten die physiko-theologischen Beweise Gott aus der Natur demonstriert, so suchte Leibniz die Natur aus Gott als die beste aller möglichen Welten durch die Wahl Gottes darzustellen. Englische Philosophen, wie Shaftesbury, traten dazu, um den Stoff zu gereimten Theodiceen zu geben; Uz dichtete eine solche. Auch Wielands Gedicht von der Natur der Dinge leitet die göttliche Gesetzmäßigkeit der Welt aus ihrer Erschaffung durch Gott her. Diese gesamte Lehrdichtung also begreift die Natur durch die in ihr wirkende und sich offenbarende Gottheit, welche die Liebe ist. Lessing hat der beschreibenden Naturdichtung, welche auch Kleist vertrat, ein Halt geboten, die philosophische Dichtung ein Unding genannt. Lukrez war kein Dichter, auch Pope nicht.

Herder wollte zwar ebenfalls keine beschreibende und aufzählende Naturlehre, keine leeren und trockenen Schilderungen. Aber seine gesamte Ästhetik drängte doch allzu stark auf das Wirken und Lehren der Dichtkunst hin, als daß er nicht dem Lehrgedichte eine hohe Stelle hätte anweisen sollen. Seine immer wiederkehrende Forderung war: lebendiger Natur-

unterricht. Er schätzte Lukrez als ein Genie ersten Ranges ein und wünschte einen modernen Nachfolger. Dazu aber wäre erst ein neues System nötig, das die Wahrnehmungen der Astronomie und gesamten Naturlehre, der Chemie und Naturgeschichte, sowie die Geschichte des Menschen umfaßt. Ein solches System wäre selbst schon die reinste und höchste Poesie. Wissenschaft und Dichtkunst streiten sich nicht, denn die Dichtung ist die reinste Darstellung der Wahrheit. Wenn die Wissenschaft erst reif ist, wird auch der Orpheus der Natur seine Leier rühren. Parmenides und Epimenides kündigten die Wahrheiten ihres Systems als Aussprüche der Muse an. Denn die reinste und stärkste Aussprache der Wahrheit wird ihrer Natur nach immer Dichtkunst werden.[1])

Wie einst schon Hamann, so schienen auch Herder die großen Naturforscher wider ihren Willen Dichter geworden zu sein. Jede Physik ist eine Art Poetik für unsere Sinne, weil all unsere Naturerkenntnis nicht anders als durch Einfühlung und Analogie entstehen kann. Jede Naturlehre ist im letzten Grunde Mythologie. Diese Erkenntnis, welche durch das Studium des alten Testamentes ihre vollste Bestätigung fand, hat Herders Ansichten von der Möglichkeit einer neuen Mythologie auf Grund der modernen Naturkunde gewandelt, wie sie Hamann und Klotz vorgeschlagen hatten. Was er noch in seinen Fragmenten und kritischen Wäldern energisch geleugnet hatte, das dünkte ihm in seinem Werke vom Geist der ebräischen Poesie nicht mehr so ganz unmöglich und mindestens in hohem Grade ersehnenswert. Möge der Dichter geboren werden, der aus der Welt des Kopernikus und Newton, Buffon und Priestley, lebendige Naturdichtung schaffen, der unsere Physik, unsere Entdeckungen und Meinungen vom Universum zu einem Epos gestalten kann. Und zu voller Gewißheit ist ihm die Möglichkeit eines modernen Naturgedichtes, wie es auch Goethe und die Romantiker im Geiste trugen, im Kampf gegen Kants Ästhetik geworden. Der Kantischen Lehre vom ästhetischen Spiel, die Herder stets mit besonderer Bitterkeit erfüllte, hielt er den Plan eines solchen Gedichtes entgegen. Wir leben nicht vergebens hinter

---

[1]) „Lehrgedichte“ XXXIII, 241 ff.

all den großen Offenbarungen Herschels, Galvanis und der anderen großen Forscher, um noch immer am alten galanten Spielwerke der sieben schönen Künste fortzuklöppeln. Mit den Wundern der Natur ist nicht zu spielen.[1]) Beschreibungen der Natur sind nicht nur schöne Dichtung, sondern auch schöne Kunst. Dafür hielt sie schon die älteste Welt, und die reifste Philosophie des Lebens wird zu ihr zurückkehren. Denn zu lebendigem Naturunterricht drängt unsere Zeit. Gerade die Mythologie eben ist kein Spiel mit Ideen, sondern notwendige Sprachform des Dichters, in der er Gedanken abbildet, mit der er Empfindungen weckt oder bezeichnet. Auch die Lehre von der Analogie im menschlichen Erkennen, welche die Mythologie erzeugt, brachte Herder zu der Kantischen Philosophie in Gegensatz, obwohl es scheinen könnte, als ob sie eine Bestätigung ihrer Wahrheit sei. Aber wir tragen diese Analogie unserer selbst, die wir auf alles außer uns anwenden, weil wir nur durch und mit uns selbst sehen, hören, verstehen und handeln, nicht in die Objekte über. Denn wenn in den Objekten nichts Verständliches, Hör- und Sichtbares wäre, so existierte an ihnen keine Kategorie, das ist: kein Sinn und kein Verstand.[2]) Aus einer neuen Mythologie der modernen Naturkunde erwartete Herder auch das Wunderbare des neuen Epos. Hamann und Klotz sind gewiß als die Väter dieses Gedankens anzusehen. Herder aber erst wußte etwas daraus zu machen, und von ihm pflanzte sich die Idee der neuen Mythologie auf Schlegel und Schelling fort.

In den Mythologien der Morgenländer hatte Herder ihren botanischen Charakter bewundert, wie schon Baco, Lowth, Michaelis und Hamann.[3]) Diese Völker lebten eben in der lebendigen Welt grünender Gotteskinder. Daher war ihr Leben, ihre Dichtkunst und Denkart so botanisch. Die Bibel enthält die schönste Pflanzendichtung, die indische Mythologie ist eine Metaphysik des Blumen- und Pflanzenlebens Ihre Personifikation in Musen und Nymphen ist der lieblichste Stoff für Poesie und Kunst. Die Bäume sprechen und fühlen, und

[1]) XXII, 331.

[2]) XXI, 100 f. Verstand und Erfahrung. Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft.

[3]) II, 260.

mit ihnen, wie mit Menschen, spricht und fühlt Sakuntala. Die morgenländische Mythologie offenbar gab Herder den Gedanken einer botanischen Philosophie in einem schönen Lehrgedichte ein.

Der Begriff der botanischen Philosophie stammt aus Linnés Philosophia botanica und bedeutet an sich nichts weiter als die Ordnung der Pflanzen nach der Höhe und Beschaffenheit des Bodens, der Luft, des Wassers, der Wärme. Herder hob den Wert und die Bedeutung einer solchen Wissenschaft in seinen Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit mehrfach stark hervor. Der Hymnus auf Flora vom Freiherrn von der Lühe gab ihm die erwünschte Gelegenheit, sein Ideal eines botanisch-philosophischen Lehrgedichtes aufzustellen, das der Humanität dienen soll.[1] Studium und Gesang mildern das menschliche Gemüt. Wer uns eine botanische Philosophie in einem schönen Lehrgedichte gäbe, hätte einen unendlichen Reichtum vor sich. Ihm ständen die gesamte Mythologie, die äsopische Fabel, die Idyllen der Alten und von den Neueren Reisebeschreibungen, Geschichte, Philosophie, endlich die Naturwissenschaft selbst zur Seite. Vor allem aber die Mythologie. Sie ist eine belebte Welt. Wieviel Geist, Sinn und Gemüt hat man in flüchtige Erscheinungen, in wandelbare Gestalten der Natur gelegt, allen Menschen zur Ansicht und dem menschlichen Menschen zur Bildung und Lehre. Wer irgend eine schöne Dichtung der alten Mythologie und Naturlehre uns neu ins Gemüt zu rufen weiß, hat eine Blume vom Kranze der Mutter der Götter gepflückt und in unsere Gärten verpflanzt. Ansätze zu solchen Gedichten haben schon Spenser und Cowley, Thomson, Brockes und Geßner, Haller und Kleist gemacht. Und vor allem scheint die wirklich empfundene Hymne des Freiherrn von der Lühe, welche die Schöpfung der Flora mit viel griechischer Mythologie besingt und ihre Ordnung und Verteilung, die Vermählung und Entwicklung, heilsame und schädliche Kraft der Blumen, Kräuter und Bäume schildert, eine neue Stufe zu betreten, auf der die Wissenschaft der Natur sich mit der Kunst des Gesanges verbindet.

[1]) Humanitätsbriefe XVII, 223 ff.

Ein solch botanisches Lehrgedicht, wie Herder es als ein modernes Ideal hinstellte, ist auch von Goethe und Schiller und noch von der Romantik lebhaft erörtert worden.[1])

§ 3. Die klassische Mythologie als Kunstmythologie.

An der morgenländischen Mythologie hat Herder den Charakter einer Urmythologie studieren können, nachdem Heyne ihm die Richtung gewiesen hatte, das Wesen des mythologischen Dichtens bis in die Quellen des menschlichen Erkennens zu verfolgen. Erkennen heißt Mythologisieren. Was aber Herder an der morgenländischen Dichtung nicht studieren konnte, und worauf doch das ästhetische Streben seit Winckelmann gerichtet war, das ist die Schönheit und Menschlichkeit der Form. Die morgenländische Poesie konnte als Urmythologie wohl das Ideal einer Verbindung von Dichtung und Philosophie darstellen. Aber die menschliche Schönheit der Form kann nur durch die wandelnde und gestaltende Hand der Künstler und Dichter entstehen, welche die Mythologie ihres Volkes zum Stoffe ihrer Werke machen. In der griechischen Mythologie hatte Winckelmann die Quelle der griechischen Kunst gefunden. An griechischer Mythologie hatte Heyne zwischen einer ursprünglich notwendigen und einer dichterisch freien Mythologie zu unterscheiden gelernt. Indem Herder an ihrem kritischen Werke weiter baute, half er auch dem zweiten Elemente in der Entwicklung der deutschen Dichtkunst zum Siege: der Schönheit und Menschlichkeit der Form. Die griechische Kunstform erst hat sich

---

[1]) J. D. Symanski gab 1844 „das Reich der Flora" heraus. Im Vorwort knüpft er an die von Herder geäußerten Wünsche einer Wiederbelebung der Mythologie und einer botanischen Lehrdichtung an. Der Herausgeber wollte wenigstens die hierher gehörigen Dichtungen und Gedanken der Deutschen sammeln. Das erste Kapitel bringt Betrachtungen über die Natur in besonderer Beziehung auf das Pflanzenreich. Das zweite Kapitel ist die Huldigung der Flora. Es folgen Waldstimmen und Blumentöne. Der Hain und seine Mysterien ist den mythologischen Gestaltungen der Natur gewidmet und bringt Gedichte von Dryaden und Nymphen, Feen und Elfen, Zwergen und Waldfrauen, sowie von mythischen Pflanzenbeseelungen und Baumverehrungen. Die Blumenspiele stellen neue Mythen vom Entstehen der Blumen und Pflanzen zusammen.

als fähig erwiesen, den ganzen Gehalt der modernen Zeit in sich aufzunehmen und das Ideal einer Kunst zu verwirklichen, welche den Gehalt des Humanismus in der Form der Schönheit zur Darstellung bringen wollte. Wie an morgenländischer Dichtung das Wesen einer aus den Quellen des Erkennens notwendig fließenden Mythologie, so hat Herder an griechischer Dichtkunst die Freiheit und Schönheit einer von Dichtern und Künstlern gestalteten Mythologie erkennen können.

Wenn Herder über die Mythologie der Indier dachte, so war immer sein Augenmerk darauf gerichtet, daß und warum eine schöne Götterlehre nicht zugleich eine schöne Kunst gebäre.[1]) Denn er fand im Unterschied von Wieland und Goethe die indische Göttergeschichte so zart und schön, daß man aus ihr die schönsten Abbildungen der Kunst hoffen müßte. Er fand den Grund dafür, daß wir eine solche Kunst wenigstens unsern Kenntnissen nach nicht finden können, in bestimmten Hindernissen. Ihre Götter entsprangen aus symbolischen Begriffen, die man auch in Denkmalen als Symbole beibehielt, die aber deshalb die Kunst gewaltig einschränkten. Die symbolische Allegorie übermannte die Kunst. Diese gehorchte der religiösen Bezeichnung und Sage. Einen ganz anderen Weg nahm die Kunst der Griechen. Sie diente nur zu Anfang der Religion. Bald aber symbolisierte sie die Götter zu ewigen Charakteren.[2]) Den merkbarsten Unterschied, so heißt es in einer Abhandlung über Personifikationen des Geistes, in der Vorstellung oder Verwandlung der Bildausdrücke gibt einem Volke die bildende Kunst. Eine Nation, die keine bildende Kunst hat und nie hatte, weiß nichts von Personifikationen, wie sie eine Mythologie in Statuen und Gemälden festhielt. Ihr erscheinen wohl Ideen, aber nicht Ideale. Auf der ganzen Erde unterscheiden sich hiernach die Mythologien künstlicher und kunstloser Völker unverkennbar.[3])

Die bedeutsame Unterscheidung einer natürlichen und einer künstlerischen Mythologie kann nur als eine Fortsetzung von Winckelmann und Heyne ganz verstanden und gewürdigt werden.

---

[1]) XXVI, 310. [2]) XVI, 68 ff. [3]) XX, 117.

Winckelmann hatte den Zusammenhang von Kunst und Mythologie ästhetisch und historisch nachgewiesen. Er zeigte schon in seinen Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke und der Erläuterung dazu, wie die bildende Kunst ihre Allegorien, deren sie notwendig bedarf, aus der Mythologie schöpfen kann, welche nichts als ein Gewebe von Allegorien ist. Der Mythologie des Volkes gemäß also wird die bildende Kunst einer Nation sein. Hier nahm Winckelmann noch an, was er später leugnete, daß alle Gottheiten des Altertums, sonderlich der Griechen, aus Ägypten kamen, und daß die Ägypter die ersten waren, welche Allegorien bildeten. Aber die Griechen nahmen nur diejenigen Zeichen an, welche ein wahres Verhältnis mit dem Bezeichneten hatten. Und vornehmlich die, welche sinnlich waren. Sie gaben ihren Göttern durchgehends menschliche Gestalten.[1]) Es war überhaupt der griechischen Nation eigen, alle ihre Werke mit einem offenen Wesen und einem Charakter der Freude zu bezeichnen. Die Musen lieben keine fürchterlichen Gespenster. Die griechische Mythologie gab der bildenden Kunst die hohen Allegorien, welche ihren Gebilden erst die wahre, epische Größe verliehen. Homers Götter sind natürliche Gefühle der verschiedenen Weltkräfte, Schatten und Hüllen edler Gesinnungen.[2]) Und die homerische Mythologie war die Quelle der griechischen Kunst.

In der Geschichte der Kunst des Altertums schon leugnete Winckelmann jeden Zusammenhang Ägyptens und Griechenlands: die Mythologie der Griechen stammt nicht aus Ägypten. Also bekamen sie auch nicht die Formen ihrer Götter von dort.[3]) Hier suchte Winckelmann vornehmlich die Kunst einer jeden Nation aus den nationalen und lokalen Bedingungen ihres Ursprungs herzuleiten, und unter diesen Bedingungen spielt die Mythologie die größte Rolle. Den Ägyptern war ihre Mythologie ein Hemmnis ihrer Kunst.[4]) Bei den Persern erklärt sich das geringe Wachstum ihrer Kunst daraus, daß der Götterdienst ihnen verbot, die Götter in menschlicher Gestalt zu bilden.[5]) Die Hetrurier zeigen

[1]) Werke I, 170 f. [2]) 201. [3]) III, 9, 15 f.
[4]) III, 71 f. [5]) 156.

die erste Blüte der Kunst, weil sie die Mythologie der Griechen annahmen.[1]) Durch die Hände der griechischen Künstler aber wurden die Gegenstände heiliger Verehrung hervorgebracht, welche, um Ehrfurcht zu erwecken, Bilder von höheren Naturen genommen zu sein scheinen mußten. Zu diesen Bildern gaben die ersten Stifter der Religion, welche Dichter waren, die hohen Begriffe her, und diese gaben der Einbildung Flügel, ihr Werk über sich selbst und über das Sinnliche zu erheben. Denn was konnte menschlichen Begriffen von sinnlichen Gottheiten würdiger und für die Einbildung reizender sein, als der Zustand einer ewigen Jugend und des ewigen Frühlings des Lebens. Und nun zeigt Winckelmann in den Gestalten der griechischen Götter die Ideale der ewigjugendlichen Schönheit.[2]) Ebenso würdige Begriffe von der Gottheit hätten unseren Künstlern mehr noch als den Alten eigen sein sollen. Und doch bildeten sie den ewigen Vater als einen betagten Greis mit kahlem Schädel.[3]) Die Griechen brachten Geschöpfe hervor, die von der menschlichen Notdurft gereinigt waren, Figuren, welche die Menschheit in einer höheren Würdigkeit vorstellen, die Hüllen und Einkleidungen bloß denkender Geister und himmlischer Kräfte zu sein scheinen.[4]) So stellte Winckelmann die griechischen Götter als Ideale der Menschheit dar.[5]) Nichts Widriges noch Gemeines konnte in ihnen sein, weil ihre Bildung unter allen griechischen Künstlern so allgemein bestimmt war, daß sie durch ein Gesetz vorgeschrieben gewesen zu sein scheint.[6]) Winckelmann zeigte auch den typischen Charakter der griechischen Götter in allen ihren Bildwerken. Auch bei den Helden war Schönheit die vornehmste Absicht der Künstler. Und die Fabel berechtigte dazu. Diesen Begriffen der Schönheit gemäß hätten die neueren Künstler die Figur des Heilandes als schönstes Menschenkind bilden sollen.[7]) Die griechische Kunst also verdankt nach dieser Darstellung Winckelmanns ihre Blüte der

---

[1]) 167 f. [2]) IV, 72 ff. [3]) 94.
[4]) 96. [5]) 96 ff. [6]) 134 f.

[7]) 103 f. Zu den Vorwürfen gegen die christliche Darstellung der Gottheit und der Heiligen vgl. auch 160 f.

griechischen Mythologie, welche nur schöne Götter hatte. Ihre Gestalten sind die Ideale der Schönheit und der Menschheit.

Heyne übertrug diese Auffassung auf die Geschichte der griechischen Mythologie und zeigte ihre Entwicklung von einer aus Notdurft und Armut entstandenen Urmythologie zu der dichterisch ausgestalteten und zur Schönheit geformten Mythologie Homers. Die homerischen Gedichte ruhen auf alten Mythen.[1])

Auf jener Reise im Jahre 1769, die gerade für Herders mythologische Anschauungen so bedeutungsvoll war, zeigte sich auch recht, wie er Winckelmanns Betrachtung der griechischen Kunstmythologie auf sich wirken ließ. In der Kunst und Dichtkunst, so heißt es in dem Reisejournal, ist diese Mythologie am sichtbarsten, am schönsten, am anschaulichsten. Das bloß Fabelhafte in der Mythologie kann nicht genug zerstört werden. Denn als Aberglaube, Lüge, Vorurteil ist sie unerträglich. Aber als Poesie und Kunst, Nationaldenkart und Phänomenon des menschlichen Geistes, in ihren Gründen und Folgen studiert, da ist sie groß, göttlich, lehrend.[2]) In den Fragmenten wie in den kritischen Wäldern stellte Herder die griechische Mythologie immer als ein Land hochpoetischer Ideen hin, das von Dichtern zur Schönheit gebildet war. Und diese Auffassung wendete er auch gegen Lessing an, der in seinem Laokoon die Schönheit als das oberste Gesetz der bildenden Kunst aufgestellt hatte. Die Schönheit der griechischen Kunst hat ihren Grund nicht in den von Lessing angegebenen Gesetzen der Ästhetik, sondern in dem mythischen Zirkel der Griechen, deren Götterbegriffe von Dichtern der Schönheit bestimmt waren. Lessings Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“ wird auch zum Beweise herangezogen. Hier hatte Lessing mit allem Nachdruck auf den Unterschied griechischer und christlicher Vorstellungen hingewiesen, indem er die Schönheit des griechischen Todes dem scheußlichen Gerippe der Christen entgegenstellte. Seine Gedanken, die

---

[1]) Vgl. außer den vielen hierhergehörenden Schriften Heynes seine Abhandlung: de origine et causis fabularum Homericarum, novi commentarii societatis regiae scientiarum Gottingensis, VIII, 1778 und: de causis fabularum seu mythorum veterum physicis 1764, opuscula academica I, 184 ff.

[2]) IV, 380.

noch in Schillers Göttern Griechenlands nachklingen, fanden in Herders gleichnamigem Aufsatze ein wirkungsvolles Gegenstück, das dem Ästhetisch-Sinnlichen des Griechentums die menschliche Sinnlichkeit des Christentums gegenüber stellte. Die hier niedergelegte Deutung von Kastor und Pollux hat in Schillers Künstlern, die von Amor und Psyche in den Göttern Griechenlands ihre Spuren hinterlassen. Neben Lessing hatte auch Winckelmann die griechische Kunstschönheit der christlichen Häßlichkeit und Unbildlichkeit kontrastiert. Herder stellte sich in dem Streite zwischen Winckelmann und Klopstock, der darum entstand, auf die Seite Winckelmanns. Namentlich in den kritischen Wäldern spielt der Gegensatz des freien und schönen Griechentums mit seiner Freude am Sinnlichen und Nackten zu dem sinnenfeindlichen Christentum mit seinem Klosterzwang und seinen Nonnentrachten, der schönen Sichtbarkeit der griechischen Götter zu den unsichtbaren Vorstellungen des Christentums eine bedeutende Rolle.[1]) Neben Winckelmann und Lessing mag auch Humes natürliche Religionsgeschichte, welche die griechischen Helden mit den christlichen Heiligen, die griechischen und die christlichen Tugenden verglich, Herders eigene Gedanken angeregt haben. Jedenfalls: er bewunderte damals die griechische Mythologie als die Quelle der Schönheit von Kunst und Leben Griechenlands. Unter allen Völkern der Erde haben die Griechen, was den sinnlichen, den bildsamen Teil der Religion anbetrifft, die beste Mythologie gehabt. Sie kennt nicht die Fratzen der nordischen Mythologie, nicht die Idole unseres Pöbels vom Knochenmann und Teufel, und darum konnte sie die Quelle der griechischen Kunst werden. Ihre Götter sind nicht, wie Lessing im Laokoon gelehrt hatte, unsichtbare Wesen. Ihnen gebührt gerade die schönste Sichtbarkeit. Denn das griechische Auge wollte seine Götter schon ihrer Natur nach, nicht erst durch Wunder und Erleuchtung, in dieser schönen Sichtbarkeit genießen. Mit ihr würde die ganze Kraft der Mythologie verloren gehen. Man sieht nicht mehr die schönen, sinnlichen, griechischen Götter in der natürlichen Bestimmtheit ihrer Idealgestalten, sondern sichtbar sein wollende Phantome. Unser Gott dagegen ist ganz

---

[1]) Vgl. besonders: Über die Schamhaftigkeit Vergils.

über das Sinnliche der Kunst erhoben. Seine Wirksamkeit ist nicht bildsam. Offenbarungen für die Kunst sind in unserer Religion nicht zu finden.

Herder war denn auch mit Lessings und Spences Gedanken von dem Unterschiede der griechischen Götter in Kunst und Dichtung gar nicht einverstanden. Die aufgeworfene Frage betrifft nichts geringeres als den Gebrauch der ganzen Mythologie in allen schönen Künsten und Wissenschaften. Nach Lessing sind die Götter dem bildenden Künstler personifizierte Abstrakta, dem Dichter handelnde Wesen. (Laokoon.) Das leugnet Herder. Die mythologische Kunst entnimmt ihre Vorstellungen der dichterischen Mythologie. Die Mythologie kennt aber keine personifizierten Abstrakta, sondern nur handelnde Wesen und Individuen mit ganz eigenem Charakter. Also stellt auch die mythologische Kunst der Griechen solche dar. Ihre Götter sind menschliche und himmlische Ideale von abgegrenzter Bestimmtheit.[1]) So etwa hatte sie auch Winckelmann dargestellt, und Herder getraute sich, aus Homer eine solche Galerie von dichterischen Idealen seiner Götter zu erbauen, als Winckelmann seine Ideale derselben aus der Kunst aufgestellt hatte.[2]) Aber Herder vermißte bei Winckelmanns Darstellung das Eine und Wichtigste: er schildert nicht die Entwicklung der allegorischen Mythologie der Ägypter zu der schönen und menschlichen Mythologie der Griechen. Und gerade dieser Weg von der Allegorie zur Schönheit könnte der Schlüssel zur griechischen Kunst und Dichtkunst werden und die Frage zur Entscheidung bringen, wie weit wir noch den Alten nachallegorisieren können. Von diesem Standpunkte aus konnte Herder Winckelmanns Versuch einer Allegorie nicht billigen, wenn er auch mehr als alle Zeitgenossen seine Vorzüge verteidigte. Gerade die Abstreifung der allegorischen Bedeutung in der griechischen Mythologie hätte Winckelmann mehr bemerken sollen. Denn sie weist den Weg zur Kunst.

Auch das Nationale der griechischen Bildersprache wie überhaupt der Allegorien bei allen Völkern und zu allen Zeiten, und ihre Verschiedenheit nach Künsten und Gattungen

[1]) Vgl. auch die Verteidigung der Homerischen Mythologie gegen Klotz, III, 207 f.

[2]) III, 207 f.

hat Winckelmann nicht hinreichend beachtet. Und endlich hat er die Frage nicht beantwortet: wie weit sich von den vornehmsten Gegenständen unserer Religion malerische Vorstellungen geben lassen. Unser Künstler hat noch ein Werk vonnöten, das ihn nicht bloß vor unwürdigen Vorstellungen bewahre, sondern ihn auch mit würdigen Bildern versehe: eine Ikonologie unserer Religion.[1]) Man sieht: es ist eine Vermittlung zwischen Winckelmann und Klopstock.

Auch in seinem Denkmal Winckelmanns mußte Herder dem verehrten Manne die gleichen Vorwürfe machen. Aber Winckelmanns tiefste Sehnsucht tönt da doch auch aus seinen eigenen Worten, welche dem Rufe Schillers nach den Göttern Griechenlands vortönen: wo bist du geliebtes Griechenland, voll schöner Götter und Jugendgestalten, voll Wahrheit im Truge und Trug voll süßer Wahrheit? — Deine Zeit ist hin . . .[2])

In seiner Schrift „Auch eine Philosophie zur Bildung der Menschheit“ machte Herder selbst den Ansatz zu einem Versuch, mit großen Zügen aufzuweisen, wie sich die griechische Mythologie aus ägyptischen und phönizischen Keimen entwickelte, weil diese erst in Griechenland Ort und Zeit zum Blühen fanden. Die Griechen schufen dem Fremden eine ganz neue Natur an. Das Schöne daran ist ihr Werk. Und so wurde Griechenland die Wiege der Menschlichkeit.[3])

Herder beschäftigte sich immer von neuem mit dem Problem der plastischen Allegorie und dem Verhältnis von Allegorie und Mythologie. Seine Gedanken, die sich an Winckelmann schließen, führten ihn über den Begriff der Allegorie hinaus zu der Idee des Symbols, ohne daß er noch wirklich dazwischen unterschied. Dazu verhalf ihm die griechische Mythologie. Seine Abhandlung von der Plastik, welche diese Dinge dadurch so lebendig schildert, daß sie die griechische Mythologie nicht als tote und kahle Mythologie auf-

---

[1]) III, 397 ff. Den gleichen Wunsch hat Herder in den Briefen über das Studium der Theologie wiederholt.

[2]) VIII, 481.

[3]) V, 496 ff. Vgl. auch über die Homerische Umwandlung ägyptischer Allegorien zu griechischer Schönheit in den Fragmenten aus der Handschrift II, 168 f.

faßt, sondern sich in ihre Zeiten zurückversetzt, da man noch an sie glaubte, und sie gegenwärtig-dämonische Wirkung ausübte, erklärte die Kunst für eine beständige Allegorie, aber in anderem Sinne wie Winckelmann und Lessing: sie bildet Seele durch Körper. Die griechischen Götter sind nicht abstrakte Begriffe, sondern Personen von höchst bestimmtem Charakter, substanziell, wahr, historisch, individuell. Die Allegorie in ihnen ist: Sinn und Geist eines gegenwärtigen Wesens. Noch im Jahre 1801 kam Herder in seinem bedeutenden Aufsatz: Bilder, Allegorien und Personifikationen auf die in jenen Zeiten so viel umstrittene Frage zurück. Sein Standpunkt ist derselbe geblieben. Aber man spürt, daß unterdess jener berühmte Streit zwischen den Charakteristikern und den Typikern stattgefunden hatte, den Goethe zu schlichten suchte. Die Gestalten der bildenden Kunst, welche Verkörperung des Geistes ist, müssen durch sich selbst ihre Idee bedeuten. So die hohen Göttergestalten der Griechen. Kleinliche Deutungen widersprechen dem erhabenen Gedanken einer Erscheinung, die nicht als ein Spiel der Phantasie, sondern als ein geglaubtes, mächtig holdes, durch sich selbst bedeutendes Wesen dasteht.[1])

Im Kampfe gegen die Kantische Ästhetik stellte Herder die griechischen Götter den von Kant aufgestellten Idealen der Schönheit entgegen: sie sind nicht idealische Schemata, sondern von Dichtung und Sage gebildet, blieben sie Menschen. Nur aber das Höchste der Menschheit stellen sie dar: reine Gestalten der Menschheit[2]) Sie sind auch keine Normalideen im Kantischen Sinne, welche durch Zusammenfallen vieler Gestalten auf einen iluminierten Fleck entstehen. Homer gab dem Geist der Künstler diese Formen und Charaktere ein.[3]) Sie sind auch nicht schöne Symbole der Sittlichkeit. Die Griechen kannten nur Natursymbole. Daher die reichen Auslegungen ihrer Mythologie, moralisch und physisch. Nur durch die innig-bedeutende Naturwahrheit der Vorstellungen wurden sie möglich und sind uns wohlgefällig auch als Träume.[4])

---

[1]) XXIII, 315.
[2]) Kalligone 1800, XXII, 174.
[3]) 289 ff.
[4]) 325.

Von Winckelmann hat Herder das historisch-ästhetische Prinzip gewonnen, die griechische Kunst aus der griechischen Mythologie zu erläutern. (Er übertrug dieses Prinzip auch auf die Kunst anderer Völker; so, meinte er, kann man die persische Kunst nur aus der persischen Mythologie erklären).[1] In Italien, als er unter den Denkmalen der griechischen Kunst und gleichzeitig auch in den Gedichten Homers lebte, mußte ihm — wie Winckelmann selbst — die Wahrheit der Winckelmannschen Auffassung einleuchtend werden. Er fand die vollste Übereinstimmung zwischen griechischer Kunst und Mythologie. Vor allem als er das zauberische Vergnügen genoß, die Kunstwerke des Vatikans und Kapitols unter Fackelbeleuchtung zu sehen. Hier belebten sich die Götter und Helden, und er sah den Gang des griechischen Epos, den festen und sanften Tritt seiner Erscheinungen und Gestalten.[2]

An Winckelmann bildete sich Herder seine Auffassung der griechischen Mythologie, welche für die Entwicklung der deutschen Dichtung zu Schönheit und Humanität von größter Bedeutung wurde: die Auffassung der griechischen Mythologie als Schule der Humanität. Winckelmann hatte die griechischen Götter als Ideale der Menschheit dargestellt. Hier aber muß auch noch eines anderen Mannes Erwähnung getan werden. Lavater hatte den letzten Zweck seiner physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe darin gesehen: Gefühl der Menschenwürde, Freude an der Menschheit, Anschaubarkeit Gottes im Menschen, Öffnung eines neuen und unerschöpflichen Quells der Menschenfreude anzuregen. Die griechischen Kunstgebilde schwebten ihm als höchste Ideale vor. Auch Herder, dessen preisende Worte von der Gottähnlichkeit der menschlichen Gestalt den Fragmenten Lavaters zur Einleitung dienen, verfolgte in seinen Darstellungen der griechischen Götter und Helden als höchster Ideale der göttlichen Menschheit einen ähnlichen Zweck. Auch er wollte die Menschennatur in ihrer Schönheit wieder zu

---

[1]) Persepolis XV, 584.

[2]) XVIII, 428f. Vgl. 617 Anm. und XVIII, 462f. Aus dem ersten Entwurfe: Homer und Ossian, Söhne der Zeit. Hier schildert Herder, wie ihm die griechische Kunst in Italien, die notwendig zu den griechischen Dichtern treibt, den Schlüssel zu Homer in Form und Inhalt reichte.

Ehren bringen. Dieser Gedanke taucht schon in den kritischen Wäldern und den anderen Schriften auf, welche von diesen Gegenständen handeln. Aber ganz ausgeführt ist er doch erst in seinen Briefen zur Beförderung der Humanität. Und man wird annehmen müssen, daß Goethe und Schiller an seinem Reifen nicht unbeteiligt waren. Wichtiger aber ist, daß sicherlich Herder im Verein mit Winckelmann auf Goethes und Schillers Auffassung Einfluß gewonnen hatte. Und so wird man Herders Gedanken als eine natürliche Entwicklung betrachten müssen, die von Winckelmann ausging und später durch die Weimaraner befruchtet wurde.[1])

Die Briefe zur Beförderung der Humanität stellen die griechische Poesie und Kunst als eine Schule der Humanität dar. Unglücklich ist, wer sie anders betrachtet. Ein Abschnitt handelt über die Humanität Homers in seiner Iliade. Er verklärte alle seine Formen und Gestalten mit dem milden Lichte der Menschlichkeit.[2]) Homer wurde die Quelle der griechischen Kunst. Sie schuf Gedankenformen, ewige, anschauliche Charaktere der Menschheit, die Ideale der Menschenbildung in ihren reinsten Formen. Geschlechter, Alter und Charaktere erscheinen in ihrem höchsten Ideale. Die erste Kindheit: Herkules an Junos Brust. Das Ideal des Kindes: Eros. Die Genien der Jünglingschaft: Blüten der Menschheit. Die Nymphen, Grazien und Horen: die jungfräuliche Jugendschönheit. In Scenen wie Orest und Pylades, Hyppolytus und Phädra liegt der ganze Habitus der Menschheit ausgebreitet. Die Helden und Götter sind die reinen Formen der Menschheit. Jeder Held erscheint in seinem Charakter. Herkules: das Ideal der unbezwingbaren Stärke. Laokoon: der Märtyrer,

---

[1]) Zum ersten Male tauchen diese Gedanken mit voller Bestimmtheit in einer Abhandlung über die menschliche Unsterblichkeit auf. Hier werden die griechischen Götter als reinste Formen der Menschheit dargestellt, unter welchen sich alles Unsterbliche in Menschengedanken, Werken und Charakteren gleichsam sinnlich ordnet. XVI, 40. 1792. Von späteren Ausführungen dieses Gedankens vgl. „Ueber National-Religionen". 1802. XXIV, 54. Menschheit ist die Gestalt der griechischen Religion, eine edle, schöne Menschheit. Jeder Menschenform, jedem Menschencharakter suchten sie ihre Ideale. Ein Olymp der Wonne in allen Gestalten.

[2]) XVII, 161 ff.

schöner als St. Sebastian und die christlichen Heiligen. Castor und Pollux: Idole der Menschheit. Denn die griechische Kunst kannte, ehrte und liebte die Menschheit im Menschen und stellte sie als eine vollständige, durch sich bestehende Idee in ihren Werken dar. Sie kam dazu durch Menschengefühl und Kultur der Menschheit. Hierin müssen wir alle Griechen werden, oder wir bleiben Barbaren. Im Olymp endlich erscheinen die Götterformen im Menschengebilde. Jede Religion kultivierter Völker hat ihren Gott oder ihre Götter mehr oder minder humanisiert. Die Griechen allein wagten es, humanisierte Gottheiten ihrer und der Menschheit würdig in Kunst darzustellen. Oder vielmehr: sie läuterten alles Schöne, Vortreffliche, Würdige im Menschen zu seiner höchsten Bedeutung, zur obersten Stufe seiner Vollkommenheit, zur Gottheit hinauf und theifizierten die Menschheit. Andere Nationen erniedrigten die Idee Gottes zum Ungeheuer; sie hoben das Göttliche im Menschen zum Gott empor.

Als das himmlische Sinnbild aller Jünglingsgenien auf Erden steht Dionysos da, die sichtbar gewordene, ewige Fröhlichkeit. Neben ihm steht Apollo, das höchste Symbol aller Heldenjünglinge der Menschheit, ein sichtbar gewordener Heldengedanke. Seine Schwester ist Diana, die Jungfräulichkeit, daher auch die Keuschheit und immer muntere Tätigkeit. Merkur vertritt eine dritte Jünglingsart: er ist der Gott schlauer Beredsamkeit, der behendesten Betriebsamkeit in allen Geschäften. Aphrodite ist das unübertroffene Ideal des weiblichen Liebreizes, einer sittlichen Schönheit. Neben ihr steht die verschleierte Vesta, als die Jungfrau-Matrone. Von ihrer reinen Menschheit hätten Nonnen und Heilige lernen sollen. Ceres erscheint als das Ideal der Hausmutter. Pallas ist bald als der sichtbar gewordene Schreck-Gedanke Jupiters, bald als die Göttin aller Weisheit und des häuslichen Fleißes gebildet. In beiden Vorstellungen ist ihre dämonische Gegenwart wirksam. Juno vereinigt alle weibliche Majestät, Kraft und Größe in sich. Sie hat nicht ihresgleichen. In Jupiter endlich ist alle Macht, Weisheit und Güte versammelt.

So schrieb Herder von den Idealen der Humanität in der griechischen Mythologie, um an diesen vergöttlichten Menschen-

formen die Menschheit seiner eigenen Zeit in Kunst und Gesinnung Humanität zu lehren.[1])

In die Idee der Humanität münden alle Gedanken Herders. Hatte er von Anfang an als ein Sohn seiner Zeit den lehrenden Charakter allen Dichtens anerkannt und darum gerade eine so heiße Liebe für mythologisches Dichten an den Tag gelegt, in dem Lehren und Dichten noch eines waren, so erhöhte sich allmählich seine Erkenntnis und Auffassung der Lehre zu einem Ideal des künstlerischen Gehaltes, der eben nicht mehr Lehre, sondern Symbol zu nennen ist. Die Kunst soll die Notwendigkeit der Natur, des Lebens und der Menschheit zur Erscheinung bringen. So wird die Kunst eine Schule der Humanität, der alles dienen muß, weil sie der Zweck der Menschheit ist. Schicksalsfabeln, Naturdichtungen, Darstellungen reiner Menschheitsformen: alles enthüllt sich nun als wesensgleiches Gesetz: Darstellung der Notwendigkeit. Das Notwendige aber ist das Symbol. Und zu dieser höchsten Kunsterkenntnis ist Herder im Studium der Mythologie gestiegen.

Haben uns nun die Griechen mit ihren Idealen der Humanität alles vorweg genommen, und sind nicht nach und hinter ihnen andere, feinere und sittlichere Ideale möglich? Die Antwort ist: niemals können solche Denkbilder reiner Menschheitsformen den Weg zu neuen Ideen verschließen, sie machen ihnen im Gegenteil Raum und leiten zu ihnen hin. Viele Jahrhunderte freilich waren in so dunklem Nebel, daß auch der Umriß solcher Formen nicht erkannt werden mochte.

---

[1]) XXII, 343—363. Nach diesen wundervollen Andeutungen ist es als ein unersätzlicher Verlust zu betrachten, daß Herder seine Absicht, über die griechische Mythologie etwas Vorzügliches und Vollständiges zu liefern, nicht verwirklicht hat. Übrigens hielt Herder die Entstehung der griechischen Mythologie immer noch für kein völlig aufgelöstes Problem. Er wünschte daher in seiner Rezension von Dorneddens Phamenophis oder Versuch einer neuen Theorie über den Ursprung der Kunst und Mythologie 1797, welcher die ägyptische Mythologie als eine Sachen- und Handlungssprache vor Erfindung der Buchstaben erklärte, daß Dornedden eine solche Erklärung aus der wahren Mnemonik der alten Zeit auch auf die griechische Mythologie erstrecken möchte. Tatsächlich gab ja auch Dornedden eine neue Erklärung der griechischen Mythologie nach der gleichen Methode heraus. Vgl. Herder XX, 301.

Die Mythologie, welche der Kunst und Poesie so viel Schwung gegeben hatte, überlebte sich und verfiel, als die Götter zu Märchen wurden. Christliche Hymnen ertönten und läuteten die schöne Welt der griechischen Götter zu Grabe. Sie wird nicht mehr wiederkehren. Jene ersten Versuche der Menschen, sich das Unsichtbare sichtbar, das Vergangene und Entfernte gegenwärtig zu machen, die zu Meisterwerken der Kunst erhöht wurden, sind in diesen neuen Zeiten nicht mehr zu finden. Die christlichen Hymnen konnten die Mythologie nicht brauchen, da man sie für teuflische Dämonensage hielt, und mit ihr wurde der teuflische Keim verbannt, der sie hervorgebracht hatte: die dichtende Einbildungskraft und die Lust des Volkes an Nationalfesten. Neue Heroen wurden besungen: Märtyrer und Heilige (Schillers Gedicht von den Göttern Griechenlands tönt in dieser Schilderung nach). Aus geistlichen und weltlichen Abenteuern und Sagen der Kirche und der verschiedensten Völker bildete sich eine neue Mythologie, die statt der reinen und bestimmten Begriffe des Griechentums nur kahle Allegorien, statt eines nationalen nur ein allgemeines Interesse hatte. Liebe, Tapferkeit, Ehre, Andacht war der Geist dieser mittelalterlichen Mythologie. Aber da sie nicht natürlich war, mußte sie bald zu Grunde gehen. Nur der Keim lebte fort.[1]) Aus Andacht und Liebe humanisierte man seine Religionsbegriffe. Und so trat die gebenedeite Jungfrau, die Mutter des Weltheilands, in einer eigenen Idee hervor, zu der ihr die griechischen Musen nicht halfen. Die selige Mutter und heilige Jungfrau. Diese neue Form der Menschheit ward vom Himmel gerufen: ein Marien-Charakter. Den Sohn Gottes haben nur wenige würdig gedacht und empfunden, daß die göttliche Menschheit des Erlösers nicht zugleich Niedrigkeit wurde. Das Bild des ewigen Vaters fand noch mehr Schwierigkeiten. Die Idee des gefallenen Engels nicht minder. In allem aber, was der nähere Kreis unserer Menschengestalten einschließt, haben die Alten in den Neueren einen großen Reichtum erweckt und gefördert. Der ideenbildende Geist ist nicht ausgestorben und kann nicht aussterben. In den griechischen Kunstwerken ist ein ewiger Same zu seiner

[1]) XVIII, 8—33.

Wiederbelebung.[1]) Mit vollstem Rechte also weckte man auch wieder in den Zeiten der Renaissance die klassische Mythologie auf. Denn wozu ward von den klügsten Völkern die Mythologie, wenn nicht erfunden, so doch an den schönsten Stellen gebraucht? Dem, was keine Gestalt hat, eine für uns lehrreiche und angenehme Gestalt zu geben, den Abglanz der blendenden Sonne im Spiegel des Meeres oder in den Farben des Regenbogens zu zeigen. Uns sind im Grunde alle Einkleidungen, wo und wann sie erfunden wurden, gleich. Wir wollen sie zwar nicht unzeitig vermischen, aber alle mit Verstand gebrauchen. Aristoteles, Horaz und Quintilian sind uns nicht etwa über die Mythologie der Griechen allein, über die Mythologie jeder Nation und Religion sind ihre Grundsätze Gesetz und Regel.[2])

Im Wetteifer mit A. W. Schlegel schrieb Herder noch in späten Jahren ein Gedicht, das an diese Ideen der Humanitätsbriefe anknüpft und sicherlich auch eine Antwort auf Schillers Dichtung von den Göttern Griechenlands sein sollte: Pygmalion. Die wiederbelebte Kunst.[3]) Die alte Kunst kommt vom Himmel hernieder und sucht nach den entschwundenen Göttern Roms. Sie findet nur ihre Trümmer. Die Tempel, in denen einst

---

[1]) XVII, 369 f.

[2]) Abgesehen von den allgemein ästhetischen Gesetzen dieser Kunstrichter, welche natürlich ihrer Zeit gemäß diese Gesetze im Hinblick auf mythologische Stoffe aufstellten, haben sie nicht allzu viel Direktes über die Behandlung der Mythologie gesagt. Aristoteles verlangte z. B., daß die Lösung der tragischen Fabel, die er Mythos nannte, nicht durch eine Göttermaschine erfolgen solle. Denn etwas Unwahrscheinliches darf nur außerhalb der tragischen Handlung sich ereignen. Im Epos ist das Wunderbare eher an seinem Platze und angenehm. Er empfahl auch mythologische Gegenstände, weil sie an sich schon Glauben fänden. Horaz empfahl ebenfalls in seiner berühmten Kunstepistel mythologische Gegenstände, weil ihre Charaktere an sich schon wahr und gehalten sind. Der Dichter muß sich dann aber auch an die Überlieferung halten, ohne darum zum sklavischen Nachahmer und Übersetzer Homers zu werden. Das allzu Furchtbare des Mythos darf nicht vor unsern Augen geschehen, denn es verdient keinen Glauben. Quintilian endlich empfahl in seiner Beredsamkeitslehre den Homer als Muster und Ursprung für alle Arten der Beredsamkeit. Die Erhabenheit und Schlichtheit seiner Behandlung, die Redekunst seiner Personen, sein Anrufen der Götter, sein Beweisen und Widerlegen, seine Sprache und seine Bilder: alles kann dem Redner Gesetz und Regel sein.

[3]) 1801. XXVIII, 264 ff.

vor ihren Bildern frohe Chöre erschollen, sind zerstört. Statt dessen erblickt sie neue Kunstgebäude, in denen nur leidende Menschen knien, wo nur von Sünden und Martern gesprochen wird. Da tritt zu der klagenden Kunst Psyche — Carita und sucht sie für ihre neuen Ideale zu gewinnen. Die alten Götter beglückten die Menschen nicht. Jetzt aber will die Menschheit sich der Menschheit erfreuen. Die Kunst soll dem großen Werke dienen, der Menschen Herz von innen aus zu bilden und zu erziehen. Gott Amor schlichtet die Gegensätze: ein neuer Pygmalion soll das Werk vollenden. Die Menschheit wird sich göttergleich veredeln, und ein neues Kunstgebilde wird entstehen, das Kunst und Menschheit zugleich ist. Sie schweben empor und erblicken die Ideen der alten Götter, welche nie veralten und verfallen können: Apollo und Diana, Mars und Zeus und auch die Helden Laokoon und Niobe. Sie alle werden ganz wie in den Humanitätsbriefen als Ideale der Menschheit dargestellt. Aber nicht Anbetung soll ihnen werden, wie die alte Kunst es will, die nur der äußeren Schönheit huldigte und Schmeichelei und Trugsinn empfing. Darum muß sie nun tantalisch leiden. Denn die Gottgedanken der vergangenen Zeit leben in keines Menschen Brust mehr: „sie malen aus Homer, nicht wie Homere.[1]) Der Gott der Liebe aber zeigt ihr die neuen Kunstideen: die heilige Jungfrau mit dem Sohne. Und vor diesen heiligen Idealen der Menschheit schwört die alte Kunst, frei von Tand und Eitelkeit, nur der Menschheit zu dienen: sie selbst verwandelt sich in die Madonna.

Auch mit der eigenen Dichtung hat Herder der katholischen Mythologie gehuldigt. Er dichtete Legenden.

Die Zeiten der Aufklärung, welche gerade die mythologischen Elemente aus der Religion ausrotten wollte und keine religiösen Wunder anerkennen konnte, hatten natürlich die Legenden in dem lichtgewordenen Geistesleben der Menschheit auch als Poesie nicht dulden können. Sie waren nur Zeugen von dem Dunkel, das nun die Aufklärung erleuchtet hatte. Wo sie auftauchten, da war es zu Spott und Satire.[2])

---

[1]) Vgl. später Goethe.

[2]) Vgl. z. B. Musäus, Neue Legende der Heiligen, 1784, und Almanach der Heiligen, 1789.

Oder die Unterhaltungsliteratur bediente sich ihrer zu meist humoristischen Zwecken.[1]) Nur hier und da ließen sich auch Stimmen hören, die eine ernstere Behandlung der Legenden forderten.[2]) Herder aber wurde ihr Reformator, indem er sich ihrer als einer lehrenden Mythologie bediente. Am 27. Juni 1794 hatte er an Gleim geklagt: wenn ich ein ganzer Katholik wäre, wie ich jetzt leider nur ein halber bin! 1796 erschienen seine Legenden. In einer Vorerinnerung verteidigte er sich im voraus gegen alle falsche Auslegung seines Beginnens. Die folgenden Legenden wollen nicht den Legendengeschmack, die Legenden-Asketik oder gar schlechte Legendenbücher wieder emporbringen. Aber aus jenen dunklen Jahrhunderten treten Geistesgestalten von so hoher sittlicher Schönheit hervor, daß sie auch heute noch zum menschlichen Herzen sprechen können, wenn sie nur so erscheinen, wie sie unserer Zeit anschaubar sind, wie sie unser Geist und unser Herz zu sehen begehrt. Gespottet hat man über sie genug. Das Feld des Nutzbaren in ihnen steht noch unberührt da. An der Spitze der Legendendichtungen steht eine Abhandlung über die Legende. Sie ist der Name einer wunderbar frommen Erzählung, die durch das, was Andacht vermöge, zur Nachfolge reizen soll. Nebst den Ritterbüchern faßten die Legenden die Blüte menschlicher Ausbildung in sich. Aber sie sanken mit dem Geiste der Zeit. Man warf ihnen vor, daß sie gegen die historische Wahrheit, gegen echte Moral, den Zweck der Menschheit, und endlich gegen die Regeln einer guten Einkleidung und Schreibart verstoßen. Aber nicht historische Wahrheit, sondern Andacht ist der Zweck der Legende. Das Wunderbare in ihr ist einfach und natürlich, legendenmäßig eingekleidete Wahrheit. Sie ist in den mittleren Zeiten das, was in der Urzeit die alte Heldensage war, aus der alle Dichtkunst und Geschichte hervorging. Ihre nach unserem Geschmack verkehrte Tendenz war es zu ihren Zeiten nicht und kann nach unseren Zeiten gebessert werden. Die großen Künstler Italiens machten aus den

[1]) Besonders Pfeffel und Langbein. Doch auch die Anakreontiker und Bremer Beiträger nutzten sie zu harmloseren Zwecken.

[2]) Schon 1769 in der Halleschen gelehrten Zeitung. Dann bei Thomas Abbt, Justus Möser u. a. Vgl. Merker, Studien zur neuhochdeutschen Legendendichtung, in den Leipziger Probefahrten.

Heiligen ihre Gestalten von geistiger Anmut und Seelengröße. Um also auch nur die Werke der neuern Kunst zu verstehen, darf uns die Legende nicht fremd bleiben. (So hatte man die griechische Mythologie damit gerechtfertigt, daß sie zum Verständnis der alten Kunst und Dichtung unentbehrlich sei.) Ihr Vortrag muß natürlich für unsere Zeiten eingerichtet werden. Die Griechen hatten viele Legenden. In älteren Zeiten hießen sie Sagen. Nachher wurden sie aufgeschrieben, in Gesänge gebracht und eine Mythologie daraus geformt. Und so muß auch die Legende der mittleren Zeiten benutzt werden.

Herder wollte seinen christlichen Moralsätzen die möglichst wirksame Form geben. Dazu bediente er sich der Legende als einer Mythologie. Und so tragen sie denn die christliche Moral nur allzu deutlich an der Stirn: das nackte Wahrheitsthema, das dann legendenmäßig eingekleidet wird. Oder die moralische Lehre ergibt sich zum Schluß aus der legendarischen Erzählung. So treten diese Dichtungen an die Seite der Entstehungen und Paramythien. Mit diesem lehrenden Charakter ist auch das Wesen des Wunderbaren in diesen Legenden gegeben. Und das gerade unterscheidet sie stark von der späteren Legendendichtung der Romantik. Die übersinnlichen Wunder, welche die Heiligen taten oder die an ihnen getan wurden, treten ganz auffällig in den Hintergrund. Es ist vielmehr die zum Wunderbaren erhöhte Stärke und Größe der christlichen Tugenden, der Selbstüberwindung und Gottergebung, des Glaubens und der Unschuld, welche in diesen Legenden das übernatürliche Element ausmacht. Das Wunderbare liegt nach Herders Meinung im Innern des moralischen Menschen. Hier offenbart sich Gott, er bedarf der äußeren Wunder nicht. Daher wird nur ein sehr sparsamer Gebrauch von ihnen gemacht. Anders war es in den Legenden der Romantik, welche diese Gedichte nicht als poetische Einkleidungen einer moralischen Lehre, sondern als eine unerschöpfliche Quelle mythischer Stoffe nutzte. Die Romantik war gerade von den sichtbaren Wundern der Legenden bezaubert. Herder aber wollte sich nicht an den Glauben, sondern nur an das menschliche Gewissen wenden. Seine Legenden wurden denn auch von der Romantik abgelehnt.

Auch Goethe und Schiller lehnten sie ab. Auf den freien Höhen des Griechentums wurden sie von diesem lehrhaften Geiste nicht mehr berührt. Später aber dünkte Goethe die Legendendichtung für Herders schöne Eigenschaft charakteristisch genug, die Stimmen aller Völker zu vernehmen. Deshalb führte er in einem Maskenzuge Herder zu Ehren die Legende vor. Denn auch sie ist nur eine Form jener uralten Einheit von Ergötzlichkeit und Lehre, Gefühl und Tat, die Herder so unwiderstehlich anzog. Auch sie ist eine Form der Humanität, die Herders höchstes Ideal war. Und wenn Goethe selbst nach Herders Vorgang einige christliche Legenden dichtete, so wandelte er zwar ihren strengen Ernst in Hans Sachsischer Manier zu volkstümlich-ergötzlicher Heiterkeit, aber auch er benutzte sie — wenn auch mit feiner Ironie — zur gefälligen Einkleidung moralischer, wenn auch nicht gerade christlicher Wahrheiten.

Mehr als mit den Legenden errang Herder mit einem anderen Versuche in der christlichen Mythologie den Beifall der Zeitgenossen und der Romantik: der Wiedererweckung des katholischen Dichters Jakob Balde. In der Sammlung seiner Gedichte sind die Gesänge auf Maria die reichsten an Poesie und Empfinden. Aber Herder fühlte sich doch als protestantischer Theologe verpflichtet, diesen kleinen „Marientempel“ in einer Nachschrift zu rechtfertigen. Er soll niemanden befremden. Denn ihr weihte Balde seine zartesten Empfindungen, und sie besang er in jeder Gestalt, so daß man ihm mit diesen Gesängen die schönste Blume seines Dichterkranzes nehmen würde. Wer die Besungene nicht für eine Heilige halten will, dem sei sie die Muse des Dichters, eine christliche Aglaja, das Ideal jungfräulicher, mütterlicher Tugenden, oder die himmlische Weisheit. Zu dem Gedichte „Der Kranz“ setzte Herder die Anmerkung: die Andacht des Dichters bei dem Bilde der heiligen Jungfrau mag uns als eine fromme Mythologie gelten. Ihr sittliches Bild hat in der Kunst und Dichtung soviel und mehr bedeutet als das Bild einer Pallas oder Diana. — Gerade dieser kleine Marientempel hat das höchste Entzücken A. W. Schlegels erregt.

Herder gab auch die „christliche Mythologie“ von Andreä heraus.[1])

Die christliche und die griechische Mythologie hatten sich vor Herders Augen als die gleichen Formen der Menschheit, die Ideale der Humanität enthüllt. Darum stellte er in beiden Formen das Ideal der Humanität dar. Wie er die christliche Dichtung zu neuem Leben erweckte, so machte er auch die griechische Mythologie zur Quelle seiner humanen Neuschöpfungen. Die dramatischen Dichtungen, welche den Geist der Humanität in den Formen der griechischen Mythologie zur Darstellung bringen, gehören einem anderen Zusammenhange an, weil sie in offenbarem Wettstreit mit Schiller und Goethe gedichtet wurden, deren Neubelebung des klassischen Altertums nicht in seinem Sinne war. Das griechisch-mythologische Gegenstück zu den Legenden aber ist seine Sammlung von Paramythien, in denen er seine eigene Forderung zu erfüllen suchte, die griechischen Mythen durch Hineinlegen eines neuen Sinnes für unsere Zeiten zu gewinnen. Die Paramythien sind Musterbeispiele vom neuern Gebrauch der Mythologie. Diese durch das Spiel eines Wettstreites auf einigen Spaziergängen entstandenen Dichtungen haben den Namen Paramythien, der eigentlich Erholungen heißt, und mit dem — nach Guys — noch die heutigen Griechinnen ihre Erzählungen benennen, vor allem deshalb erhalten, weil sie auf die alte griechische Fabel, die Mythos heißt, gebaut sind und in den Gang dieser Mythen nur einen neuen Sinn legen. Herder wünschte, daß auf solche Weise alle zu oft gebrauchten Märchen der Mythologie wenigstens in einer neuen Absicht wiederkehren. Ihm wäre es lieb, wenn er jeden schönen Gegenstand um sich her mit einer Dichtung aus alten Zeiten gleichsam verwandeln und neu zu beleben wüßte. Und wie einst Lessings Vorschlag vom heuristischen Gebrauch der Fabel das Vorbild zu seinem Vorschlag vom heuristischen Gebrauch der Mythologie gewesen war, so wünschte er nun auch nach Lessings Beispiel, daß Kinder in solchen Spielen geübt würden. Die Mythologie würde ihnen durch diese Verwandlung lieb werden, ihre Erfindungskraft

[1]) XVI, 160 f.

würde durch sie geschärft werden. Diese Paramythien wollten die alte Mythologie ebensowenig verwirren, als unzeitige Nachahmungen hervorrufen. Sie sind ihrer Art nach mythologische Idyllen oder Fabeln, Dichtungen über Gegenstände der Natur, dergleichen wir ohne den Namen der Paramythien schon mehrere in unserer Sprache haben.[1]) Von den Alten selbst ist die Mythologie oft in Epen und Epigrammen, in Elegien, Oden, Idyllen und Chören zu Paramythien angewandt worden. Wie könnte sie auch sonst der Dichtkunst brauchbar werden. Auch im Vortrag muß sie nur als eine leichte und vieler Wendungen fähige Allegorie behandelt werden. Ihr Gewand ist ätherisch.[2])

Lessings Fabeln sind die unmittelbaren Vorbilder der Paramythien. Das zeigt sich vor allem in der Form der Darstellung. Meist ist es, genau wie bei Lessing, das nach einer knappen Angabe der Situation einsetzende Gespräch, aus dem sich die zum Schluß nackt hingestellte Wahrheit entwickelt. Auch in Sprache und Satzbildung ist Lessings Fabelstil oft deutlich zu erkennen. Die Situationen weisen mannigfache Gleichheit auf: Klagen und Bitten eines Geschöpfes vor Gott und Gewährung oder Belehrung von seiten der Gottheit. Ein Streit oder eine Wahl. Gespräch zwischen Schöpfer und Geschaffenen oder Mensch und Natur. Auch der Kreis der handelnden Gestalten ist der gleiche: Götter, Menschen, Tiere und Pflanzen, bei Herder noch durch mythische Personifikationen, wie Tag, Nacht, Echo erweitert. Der Unterschied der Paramythien von den Fabeln liegt formal in der größeren Ausführlichkeit und Ausschmückung der Erzählung bei Herder gegenüber der prägnanten Kürze Lessings. Herder arbeitete die dichterische Einkleidung, Lessing den moralischen Satz schärfer heraus. Darin sind die Paramythien Gerstenbergs Tändeleien ähnlich: ein Mittelding zwischen Fabel und Erzählung. Manche von ihnen sind reine Erfindungen des Dichters aus Natur und Leben, die in mythische Form gekleidet sind. Manche verbinden allbekannte Gestalten der Mythologie mit ganz neuen Erdichtungen. Wie auch Lessings Fabeln. Auch diejenigen aber, welche in die alten Mythen

[1]) Herder dachte an die schon erwähnten Gedichte von Logau, Geßner u. a.
[2]) XV, 201.

einen neuen Sinn legen, bilden nicht etwa eine neue Gattung von Gedichten. Man denke etwa an die Mythen des Plato und Prodikus. Der neue Sinn, den Herder in die alten Mythen legt, ist: Moral. So lehrt die Geschichte der Morgenröte, welche von ihrer unglücklichen Ehe mit dem alten Tithonus erzählt: Schönheit ist noch nicht Glück. Die Wahl der Flora, welche Zephyr statt Phöbus zum Gatten wählt, warnt vor leichtsinniger Gattenwahl. Die Schöpfung der Turteltaube verherrlicht die unwandelbare Liebe. Eine rein botanische Fabel, wie Herder sie bei den Morgenländern so sehr geliebt und für die Deutschen so angelegentlich empfohlen hat, ist: Die Lilie und die Rose, deren Bildung durch die Grazien der Unschuld, der Liebe und Freude ihr Wesen erklärt. Minerva lehrt als die wahre Tugend der Frau nicht junonische Pracht oder den Reiz der Venus, sondern Häuslichkeit. Aurora, die sich beklagte, so wenig von den Spätaufstehern geliebt zu werden, erfährt das Glück einer unentweihten und dauernden Liebe. Der Tod — an Lessings Abhandlung anknüpfend — offenbart seine Einheit mit der Liebe. Der sterbende Schwan erhält von Phöbus im Tode, was ihm das Leben versagte: so möge sich das hoffende Herz gedulden. Der Schlaf erzählt von der beglückenden Wirkung der Träume. Im Streite von Nacht und Tag siegt die Mutter aller Dinge. Echo preist in der Form einer ovidischen Verwandlung der Harmonie in Echo die alles durchdringende und alles verbindende Liebe. In höhere Regionen der Wahrheit steigt der Sphinx, eine Erd- und Menschengeschichte. Man kann sie auch eine Idee zur Philosophie der Geschichte der Menschheit nennen, oder eine Schicksalsfabel. Der Streit der himmlischen und unterirdischen Mächte, der Götter des Olymp und des Tartarus, um den Menschen, der seiner selbst nicht Herr ist, endet erst, als Pallas, die Vernunft, ihn zu seinem eigenen Herren macht. Möge das Reich der großen Göttin bald ein allgemeines werden.[1])

[1]) Vgl. auch die noch übrigen Paramythien aus dem Tiefurter Journal XXVII, 162 ff.: Die Rose, Minervens Geburt, Der Monarch der Vögel, Das Schicksal der Könige, Der Rabe. Die Paramythien reichen ihrer Idee nach zum Teil noch in die Rigaer Zeit. In ihrer jetzigen Form entstanden sie 1781—1784. Herder gab schon in seinem Versuch einer Geschichte der

Die Bestimmung dieser Paramythien für einen Frauenkreis tritt in ihrer weiblichen Moral ganz deutlich zu Tage. Frauen haben denn auch diese Gattung geliebt und nachgeahmt. Doch nicht nur Frauen. Goethes Gedicht: „Die Nektartropfen" ist eine echte Paramythie und scheint mir, da es im gleichen Jahre mit Herders ersten Gedichten dieser Art entstand (1781), in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Wettbewerb gedichtet worden zu sein. Minerva, als sie den Geschöpfen des Prometheus den Trieb zu holden Künsten einflößen wollte, ließ aus der goldenen Schale einige Tropfen auf den Boden fallen. Die Tiere tranken davon. Seitdem teilen sie mit dem Menschen das schönste Glück: die Kunst. Halem,[1] Konz[2]) und Krummacher[3]) dichteten Paramythien. August Stephan Winckelmann, der mit der jüngeren Romantik in freundschaftlichen Beziehungen stand, entwarf 1803 ein Lehrgedicht: Paramythe.[4]) Tieck dichtete in seiner Jugend Paramythien. Novalis plante Paramythien nach Herders Muster aus der Bibel.

Die völlig gleiche Stellung, welche Herders Paramythien und Legenden in seinem Dichten, die griechische und katholische Mythologie in seinem Denken einnehmen, zeigt schon mit Deutlichkeit, daß Herders häufige Empfehlung, die griechische Mythologie durch einen neuen Geist zu beleben, durchaus nicht auf eine klassizistische Kunst abzweckte, wie sie im Anschluß an Winckelmann zur Blüte kam. Gerade seine historischen Einsichten in die nationalen, zeitlichen und örtlichen Bedingtheiten einer jeden Kunst und Mythologie bewahrten ihn davor. Er wollte vor allem mythologischen Geist. Und so wies er mit starkem Nachdruck auf die Bedingtheit aller Gattungen in der griechischen Kunst und

---

lyrischen Dichtkunst seinem Vergnügen an dichterischen Erzählungen vom Ursprung einzelner Dinge Ausdruck. So sind diese Dichtungen schließlich ein Zeugnis für das Herder so charakteristische Fragen und Dringen nach dem Ursprung der Erscheinungen, das sich in all seinen Gedanken äußert. Vgl. Herder, XXXII, 86, wo auch die Vorbilder solcher Dichtungen genannt werden.

[1]) Zu Halems „Blüten aus Trümmern", „die dem größten Teil nach selbst Paramythien sind", vgl. Herder XX, 311.

[2]) Vgl. Analekten, Lpz. 1793.

[3]) Apologen und Paramythien, 1809.

[4]) Braunschweig 1803. Das Gedicht blieb mir leider unzugänglich.

Dichtung hin, um einer falschen Nachahmung zu begegnen. Man wird dabei wohl auch oft versteckte Angriffe auf die Weimaraner entdecken können, deren antike Kunstrichtung nicht nach seinem Willen war.

In den Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, welche nach Darstellung der tibetanischen, persischen und indischen Mythologie die menschliche Religion der Griechen als das Lichtwerden des menschlichen Geistes begrüßten, warnte Herder doch vor Nachahmung der griechischen Kunst. Indem er sich an Heyne und Winckelmann anschließt, kommt er doch gerade zu dem entgegengesetzten Ergebnis. Die Religion hat die Kunst der Griechen sehr gefördert. Vorzüglich an Bildern der Götter hat die Kunst sich gleichsam aufgerichtet und gehen gelernt. Daher auch alle Völker, denen Abbildungen der Götter versagt waren, in der bildenden Kunst nie eigentlich hoch emporstiegen. Von Dichtern aber lernte der Künstler die Geschichte der Götter. Kein Volk des Altertums konnte also die Kunst der Griechen haben, das nicht auch griechische Mythologie gehabt hat. Aus ihr allein erklärt sich die Idealschöpfung der griechischen Kunst. Und nun fährt Herder mit prophetischem Blick auf das bald erscheinende Gedicht Schillers „Die Götter Griechenlands“ und mit offenbarem Hinblick auf zeitgenössische Bestrebungen fort: [1]) wollt ihr also ein neues Griechenland in Götterbildern hervorbringen, so gebet einem Volke diesen dichterisch-mythologischen Aberglauben nebst allem, was dazu gehört, in seiner ganzen Natureinfalt wieder. Durchreiset Griechenland und betrachtet seine Tempel, Grotten und heiligen Haine: so werdet ihr von dem Gedanken ablassen, einem Volk die Höhe der griechischen Kunst auch nur wünschen zu wollen, das von einer solchen Religion, d. i. von einem so lebhaften Aber-

---

[1]) Im gleichen Jahre war ein Gedicht von einem K. G. „An Sultan Abdul Hamid“ erschienen, welches die Wiederaufrichtung Athens und die Wiedererweckung der griechischen Gottheiten verlangte. Dagegen erschien in Wielands Teutschem Merkur November 1789 eine Epistel an den Herrn K. G., von F. v. Köpken, welche solche Wiedergeburt nur für schwache Ergötzung und Spiel, nicht aber Sache der Nation erklärte. Übrigens scheint sich auch Wieland selbst in seinen Göttergesprächen, welche von dem neuen Athen handeln, auf diese Dinge zu beziehen. Man wird bei Herder auch an Goethes Iphigenie denken müssen.

glauben, der jede Stadt, jeden Flecken und Winkel mit zugeerbter, heiliger Gegenwart erfüllt hatte, ganz und gar nichts weiß.[1]) Sie sind gefallen, die großen Götter, Jupiter und Athene, Apoll und Juno. Ihre Tempel sind Schutt, ihre Bildsäulen Steinhaufen. Werden, so fragt Herder, da diese schönsten Idole der menschlichen Einbildungskraft gefallen sind, auch die minder schönen wie sie fallen? Und wem werden sie Platz machen, anderen Idolen?[2]) Aber bei allem tiefen Bedauern um den Untergang dieser schönen Welt erkannte doch auch Herders historisch weiter Blick die Notwendigkeit des ewigen Wandels. Eingeschränkt wäre es, wenn die Mythologie Homers in den Gemütern der Menschen ewig dauern, die Götter der Griechen ewig herrschen würden. Jede Pflanze der Natur muß verblühen, aber die verblühte streut ihren Samen weiter, und dadurch erneut sich die lebendige Schöpfung.[3])

In verschiedenen Abhandlungen wies Herder die hohen Vorteile der griechischen Mythologie für die verschiedenen Gattungen der Dichtkunst nach, um gerade dadurch eben gegen die klassizistische Strömung anzukämpfen.

In den Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm, hob Herder den Vorteil einer Mythologie, die sich um Gegenstände der Natur mit angenehmer Dichtung windet, für die Epigrammdichtung hervor. Die griechische Mythologie war kein abstraktes oder unveränderliches System, das keiner Gattung der handelnden und malenden Poesie viel Stoff geben könnte. Eine Reihe von Volkssagen war sie, die durch Poesie und Kunst jedermann bekannt, mit allen Gegenständen der Natur und Gesellschaft verwebt und jeder neuen Wendung des Dichters und Künstlers fähig waren. Und wie nahe lag diese Mythologie dem gemeinen Leben, da jeder Baum, jede Quelle, jede Gegend einem Gotte verwandt war. Die Sage von alten Verwandlungen kam dazu. Dadurch bekam nicht nur jeder sonst tote Gegenstand Stimme und Leben, sondern es war auch die reichste Gelegenheit zu angenehmen Dichtungen gleichsam gegeben. Die alte Fiktion durfte nur fortgesetzt, gewendet

[1]) XIV, 106—109 ff. [2]) 142. [3]) 149.

und angewandt werden, so ward aus den alten Märchen ein neuer Gedanke, ein anmutiges Lob, eine sich einschmeichelnde Lehre. Ein Volk, das keine alten Sagen hat, oder bei dem sie barbarisch und häßlich sind, wird keine dergleichen Nationaldichtungen über Gegenstände der Natur, Blumen, Bäume, Spiele, Künste, Geschäfte, in welche alle sich Götter gemischt hatten, haben.[1])

Was hier für die Epigramme, wird in einem anderen Aufsatz: „Pindar, ein Bote der Götter, Ausleger alter Geschichten“ für die Ode dargelegt. Hier tritt Pindar zu keinem anderen Zwecke hervor, als sofern er, ein heiliger Bote der Griechen, die Sagen seines Volkes auslegt und anwendet. (Für Sagen stand zuerst: die Mythologie.)[2]) Er tat es nicht aus Armut der Materie. Was sollte der Dichter singen außer der Mythologie? Aus Sagen ging ja die ganze Geschichte Griechenlands hervor. Mit den Göttern und Helden der Vorzeit ist ihm alles genommen. Allenthalben ist der Bote der Götter hörbar, der die alten Sagen berichtigt, lehrreich macht, anwendet und wendet. Für uns sang Pindar nicht, denn unser war nicht jene Sage. Aber er kann uns unserer trägen Zeit, unserm götter- und heldenleeren Stamme entreißen.[3])

Ein Fragment über das Drama richtet sich gegen die Verpflanzung der griechischen Tragödie in unsere Zeit. Als lebten wir in Athen, als ständen Tempel und Götter noch vor uns da! Das griechische Theater war ursprünglich gottesdienstlich. Daher behielt es seine alte Verehrung gegen Orakel, Götter, Heroen und alles Heilige bei. Mit Ehrfurcht wurden die Fabeln und Götter behandelt, auch wo sie voller Flecken und Fehler waren. Werden aber die griechischen Götter so zu uns herübergepflanzt: ihre Tempel werden leer bleiben und den Namen erhalten, den sie verdienen. Die tragische Bühne der Griechen nahm ihre Fabeln aus vergangenen, harten und rohen Zeiten, mit stiller Freude der

---

[1]) Vgl. XV, 213 f., 361. Vgl. auch die offenbar von Herder angeregten „Mythologischen Epigramme“ von Ernst v. Nostitz (Nordstern), Lausitzer Monatsschrift 1800, und „Gemmen“, gedeutet von Arthur v. Nordstern, Lpz. 1818.

[2]) XXIV, 335. [3]) XXIV, 335 f.

Zuschauer über ihr gegenwärtiges Glück. Unverständig wäre es also, uns nun das rohe Schicksal, die Menschenopfer, die Erinyen, die Mutter- und Sohnesmorde wiederzubringen.[1])

Und endlich das Epos selbst, welches die Quelle aller anderen Dichtungsarten war. Schon in seinem Kampfe gegen Lessings Laokoon hatte Herder dargelegt, daß Homers Maschinen gemäß der griechischen Mythologie höchst subjektive Individuen und keine abstrakten Begriffe seien, und die Leidenschaften, Tugenden und Laster als Maschinen der modernen Epen verworfen, weil ihnen jede Individualität fehle. Er nahm seine epischen Theorien wieder im Zusammenhange mit Fr. A. Wolfs Prolegomenen zu Homer auf, die im Jahre 1795 erschienen. Der häßliche Streit, der zwischen Wolf und Heyne-Herder um die Priorität des Grundgedankens entstand, zeigt Herder nicht im besten Lichte. Aber man wird ihm zugeben müssen, daß auch seine frühen Gedanken von dem Zusammenfluß alter Sagen und Lieder in die Epen Homers und Ossians, sowie auch seine Lehren von dem Entstehen der mosaischen Bücher, zusammen mit den Forschungen Heynes und der englischen und französischen Homerforscher, die Herder selbst in seinem Horen-Aufsatz nennt, auf das Entstehen von Wolfs epochemachendem Werke nicht ohne Einfluß gewesen sind. Auch Wolf eben war ein „Günstling der Zeit“. Aber in der Form, die er seiner genialen Entdeckung gab, ob sie nun richtig oder falsch ist, war sie doch ganz neu. Denn niemand vor ihm hatte wirklich einen Dichter Homer geleugnet. Diese Entdeckung aber gab der Mythologie wieder eine überragende Bedeutung in den Augen der gebildeten Welt, denn jetzt erst konnte man ganz verfolgen, wie eine Mythologie aus sich heraus ein Epos schaffen kann und nur sie allein es schaffen kann.

Herder schrieb sofort, nachdem er Wolfs Prolegomena kennen gelernt hatte, einen Aufsatz: Homer, ein Günstling der Zeit. Ohne daß auch nur Wolfs Name genannt wird, ist der

[1]) XXIV, 369—372. Vgl. XXIII, 346 ff. Schon in den Blättern von deutscher Art und Kunst wollte Herder zugunsten Shakespeares aus den historischen Bedingungen der griechischen Tragödie beweisen, daß ihre Regeln für uns nicht mehr gültig sind. Sie war nichts als ein allegorisch-mythologisch- halb episches Gemälde. V, 210 f.

Grundgedanke der Abhandlung dem berühmten Buche Blackwells nachgebildet. Einen Dichter Homer leugnet Herder nicht. Er zeigt nur, wie Homers Aufgabe in nichts anderem bestand, als die rohen Götter- und Heldensagen, welche seine Zeit ihm darbot, zur Schönheit der Form und Menschlichkeit der Gesinnung zu bringen. Sein Glück hing in erster Linie vom „Epos" ab. Epos war das lebendige Wort, die Stimme der Vorwelt. Sie brachte aus dem grauen Altertume Gestalten und Sagen herab, die auf dem Flügel der Zeit sich gleichsam höher schwangen und fortwuchsen. Das Epos gehört in die Kindheit der Welt. Homer aber, ein Bote der Vorwelt, ordnete die mythischen Gesänge zum einheitlichen Kunstwerke.[1])

Die gleiche Entwicklung sucht Herder in einem zweiten Aufsatze, der Homer und Ossian vergleicht, an den Ossianischen Epen nachzuweisen. Auch Ossian ist nur die Stimme voriger Zeiten. Aber auch seine dichterische Verwandlung erst machte die überlieferten Gestalten zu epischen Helden. Die Sage hatte sie von Mund zu Munde fortgetragen. Da war ihre Gestalt zwischen Himmel und Erde gewachsen. Der Sänger nahm sie auf und verewigte sie. In ihrer gemeinen Gestalt wären sie keine Geschöpfe für ihn gewesen. So aber sind sie Kinder der Sage, Gebilde der erhöhenden und fortsingenden Zeit.[2])

In der Adrastea suchte Herder — nun immer unter dem Einfluß der Wolfischen Erkenntnisse — nachzuweisen, was zum Verständnis der Entstehung Homerischer Gesänge in der Natur des Epos überhaupt und des griechischen Epos besonders liegen möchte[3]). Epos ist nichts anderes als eine lebendige Volkssage, wie jede Nation sie besitzt. Die Volkssage, ein Kind der Phantasie und alten Geschichte, ist eine lebendige Fama. Sie läuft und wächst und gestaltet sich mit dem Fortgang der Zeiten. Homeros ist nur die Gesamtstimme der Gesangesvorwelt, das aus vielen und vielerlei Sagen älterer Zeit kunstreich emporgehobene Epos. Aus dem Begriffe des Epos als einer erhöhten Volkssage wird auch das Wunderbare der epischen

---

[1]) XVIII, 420 ff.

[2]) XVIII, 446 ff. Vgl. auch aus den Entwürfen S. 464, wo Herder das gleichartige Entstehen eines Nationalepos aus Sagen und Gesängen an den Dichtungen von König Artus und Karl dem Großen nachzuweisen sucht.

[3]) XXIV, 229 ff.

Dichtung erklärt. Es ist die verhängnisvolle Macht, gegen die kein Held etwas vermag. Götter und Helden sind in diesen epischen Begebenheiten unlöslich miteinander verbunden. Mit dem Glauben an das Himmlisch-Einwirkende, Wunderbare schwand auch das echte Epos. An die Stelle des Göttlichen trat zuerst das Zauberhafte, dann das Religiöse. Aber jedem wahren Epos sind die Götter wesentlich und unentbehrlich. Allegorien und Abstraktionen können jene mächtigen Wesen nicht ersetzen. Aristoteles hat recht, daß er den Mythos zum ersten Erfordernis des Epos macht. Mit der wirklichen Geschichte hat das Epos nichts zu tun. Ganze Welten hat es erfunden, Götter-, Feen- und Geisterwelten. Homer schöpfte aus der Mythologie. Aber auch die Mythologie wurde von der früheren Dichtersage geschaffen. Sie ist mit dem ältesten Epos eins. Homer erfand seine Götter so wenig, als Ariost seine Ritter und Wieland sein Feenreich erfinden durfte. Wohl ihnen, daß sie in früheren Zeiten einen sinnlichen Volksglauben vor sich fanden, in dem sie zusammenordnen, d. h. Homere sein konnten.

In einer großen Abhandlung über die Epopee[1]) nahm Herder diese Untersuchungen noch einmal auf, die alle die Frage beantworten sollten, ob die Zeiten der epischen Dichtung vorüber seien. Die Seele des epischen Gedichtes ist das Göttliche, das Leben der Götter mit Menschen, die Einwirkung des Himmels auf die Erde. In den epischen Gesängen der Indier und der Hebräer findet sich dieses Göttliche so gut wie bei Homer und Ossian. Andere Völker brauchten Feen und Elfen. In der Mythologie der mittleren Zeiten waren es Engel und Genien, Teufel und Heilige. Das epische Gedicht fordert eben einen göttlich-menschlichen Schauplatz. Daher griffen die neueren Dichter zur biblischen Geschichte. Und gewiß ist an einem Epos der christlichen Gottheit im Fortgange der Menschheit nicht zu zweifeln.[2]) Aber dem epischen

[1]) XXIV, 277 ff.

[2]) In den Briefen über das Studium der Theologie hatte Herder noch gegen Klopstock geleugnet, daß gerade das Christentum seines großen und herrlichen Planes wegen auch prächtige und über alle Dichtungen der Heiden erhabene Epen gewähre. Die Evangelien, meinte er, sind zu erhaben, einfach und wahr für Erdichtungen. Hierüber geriet Herder in Streit mit Lavater. Vgl. den Briefwechsel Herders und Lavaters 198 f. 204.

Gedichte haftet etwas Gefährliches an, weil seine Mythologie der Aufklärung entgegensteht. Schon in früheren Zeiten, als das Licht der Vernunft aufzugehen begann, schämte man sich der von Priestern und Dichtern festgehaltenen Mythologien. Glücklich, wenn man jeden alten Praß von mythologischer Dichtung so aufgäbe, der die Einbildungskraft hemmt und den Verstand aufhält. Das Kindische der alten Mythologie zeigt sich im Gebrauche der Neueren. Die Göttermaschinen sind nichts mehr als Figuranten. Und so auch die Engel und Geister. Das große Epos des Aberglaubens ist noch in vollem Gewerbe. Und auch Milton und Klopstock blieben einem angenommenen System und tropischen Vorstellungen allzu treu. Aber wo bekomme ich das Wunderbare, das Göttliche in unsern gott-, götter- und wunderlosen Zeiten her? Und Herder antwortet mit jenem Gedanken einer neuen Mythologie, den er früher gegen Klotz so energisch abgelehnt hatte. Seitdem Griechen lebten, sind Wunder genug entdeckt. Erfanden Newton und Herschel ihre Fernrohre vergeblich? Umschifften kühne Weltumsegler umsonst unsere Erde? Wagte Cook sich umsonst bis an die Pforte des Südpols? Sahen die Forster, die Bougainville nichts Neues, nichts Wunderbares? Und im Reiche der Kräfte, haben der Magnet, die Elektrizität, der Galvanismus keine neuen Ansichten der Dinge verliehen? Haben Linné, Haller, Werner den Dingen der Welt keine neue Ordnung gegeben? Im Drange des Systems selbst sind manche ihrer Darstellungen so neu poetisch, daß sie gleichsam rufen, zur Handlung mit Empfindung beseelt zu werden. Im Reiche der Menschen sind neue Prinzipien der Ehre und des Menschheitswertes ans Licht getreten, für die neue Helden der Menschheit kämpften. Ein anderer Achill, der mit Göttern wandelt, ein anderes Troja, als Ziel seiner Bemühungen, stehe vor uns, oder das Epos schweige. Auch fehlt uns zu unsern neuen Zwecken keine Mythologie. Denn als Denkbild der Schöpfung, als Nomenklatur charakterisierter Wesen nutzt sich keine wahre, d. i. tief gedachte und empfundene Mythologie ab, obgleich eine uns näher liegt als die andere. Jedes Volk hat seine Mythologie: denn es hat eine Sprache. In dieser liegen seine Stammbegriffe und Dichtungen, wie seine Hoffnungen und Wünsche: lebendige Abdrücke seiner Seelen-

kräfte und Neigungen, die der Lauf der Zeiten vermehrt, vermindert und vielfach umformt. Außer dem tief geprägten Charakter unserer, einer Ursprache, sind uns aus allen Himmelsrichtungen so viele Mythologien zugebracht worden, daß wir wie Tantale in einem Strome stehen, in dem die schwimmenden Äpfel uns vor den Lippen umherschweben.

§ 4. Die nationale Mythologie unter den neuen Gesichtspunkten.

„Obgleich eine uns näher liegt als die andere.“ Die nationale Mythologie, das ist hier Herders deutliche Meinung, liegt uns am nächsten, denn sie ist unsere Ursprache. So human und schön die griechische Mythologie ist, so menschlich und religiös die Vorstellungen des Katholizismus sind, wo es sich um deutsche Dichtung handelte, konnte Herder diese Mythologien nicht als die einzig wahren Quellen empfehlen. Als er in seiner ersten Periode das plötzliche Aufblühen der Bardenpoesie erlebte, wurde es ihm nicht leicht, den richtigen Standpunkt zu gewinnen. Die Schönheit der griechischen Mythologie dünkte ihm damals denn doch nachahmenswerter als die Unbildung der nordischen Götterlehre. Aber er enthielt sich eines entscheidenden Urteils. Dann ging ihm das wahre Wesen und die Bedeutung einer Mythologie auf. Er entdeckte ihreQuellen in der Sprache, und das Studium der fremden Mythologien enthüllte ihm ihren innigsten Zusammenhang mit Geist und Geschichte der Nation. Seine Studien über Ossian und die Lieder alter Völker führten ihn auf die Skaldengesänge der Skandinavier, wie er sie aus Worm, Bartholin, Mallet u. a. kennen lernen konnte. Er übersetzte Odins Höllenfahrt und den Webegesang der Valkyriur im nordischen Zauberton. Seine Abhandlung „Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst“ [1]) stellte die bedeutungsvolle Frage, ob denn nicht auch Deutschland seine Lieblingshelden, Originalgegenstände, National- und Kindermythologien gehabt und mit eigenem Gepräge bearbeitet habe. Sollten denn die Deutschen von jeher bestimmt gewesen sein, nur zu übersetzen, nur nachzuahmen? Auch die gemeinen Volkssagen, Märchen und

[1]) IX, 522 ff.

Mythologien gehören hierher. Sie sind gewissermaßen Resultat des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauung, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht sieht, und mit der ganzen unzerteilten und ungebildeten Seele wirkt: also ein großer Gegenstand für die Geschichtsschreiber der Menscheit, den Poeten und Poetiker und Philosophen. Wo sind die allgemeinsten und sonderbarsten Volkssagen entsprungen, wie gewandert, wie verbreitet und geteilt? Die alte wendische, schwäbische, sächsische, holsteinische Mythologie, sofern sie noch in Volkssagen und Volksliedern lebt, mit Treue aufgenommen, mit Helle angeschaut, mit Fruchtbarkeit bearbeitet, wäre wahrlich eine Fundgrube für den Dichter und Redner seines Volkes, für den Sittenbildner und Philosophen. Wie weit auch wären wir, wenn wir diese Volksmeinungen und Sagen so gebraucht hätten, wie die Briten die ihrigen, und unsere Poesie so ganz darauf gebaut wäre, wie dort Chaucer, Spenser und Shakespeare auf den Glauben ihres Volkes bauten. Aber nicht einmal gesammelt haben wir, wie sie. Und nur an allgemeinen Wünschen fehlt es nicht. Als vor weniger Zeit die Bardenwindsbraut brauste, da wurde nach den Gesängen gerufen, die der große Karl gesammelt haben soll. Man lobte sie unbekannterweise, ahmte sie nach und sang sie. Aber alles in der Ferne. Die wirklichen Schätze liegen ungenutzt. Während sich andere Nationen eine nationale Dichtkunst erschufen, haben die Deutschen solche Dichtkunst nicht. Und nun folgt ein begeisternder Aufruf, die Reste alter Zeiten in Liedern und Sagen zu sammeln. Herder selbst ging mit seiner Sammlung der Volkslieder voran, welche mit der Dichtung des Volkes auch die Mythologien der Nationen erweckte. Das vierte Buch ist den nordischen Liedern gewidmet. Es sind Skaldengesänge, die Herder nach Hickes und Bartholin übersetzte, und Lieder aus der Edda nach Resenius und Bartholin.[1])

Das Interesse an nordischer Dichtkunst gewann einen neuen Anstoß, als im Jahre 1787 die ältere Edda erschien. Sie regte die Forschungen Gräters an. 1789 veröffentlichte

---

[1]) Schon Denis hatte in seinen Bardenliedern Edda-Gesänge nach Andreä und Bartholin übersetzt. Im Teutschen Merkur 1783, III, 242 besang ein mit F. M. unterzeichneter Poet, von Ewalds Dichtung angeregt, Balders Tod im hexametrischen Versmaß.

Gräter die „Nordischen Blumen“, welche die Aufmerksamkeit auf die Denkmale des alten Nordens und die schlummernde Liebe zu ihnen wieder rege machen wollten. Dieser Sammlung von Edda-Übersetzungen und Abhandlungen wollte Gräter ursprünglich noch Briefe über die nordische Dichtkunst und Mythologie vorandrucken lassen, aber sie war schon zu sehr angewachsen. Auch wollte Gräter erst das Schicksal der Nordischen Blumen abwarten. Obwohl dieses Schicksal nicht gerade ein glänzendes war, ließ er sich nicht irre machen, und im Jahre 1791 begann er zusammen mit Böckh den Bragur herauszugeben, der für die Bearbeitung und Bekanntmachung der Gedichte aus unserer vaterländischen Vorzeit bestimmt war. Mit solcher Tätigkeit aber wollte Gräter nicht nur die Wissenschaft fördern, sondern eine neue und schönere Bardenpoesie erwecken, denn die alte war nun fast verstummt. Hier erschienen die bereits früher angekündigten Briefe. Die nordische Mythologie hatte Anlage, einst das zu werden, was die griechische war. Die Einführung der christlichen Religion aber zerstörte sie, ehe sie zu einem allgemein interessanten National- und Religionsgedicht werden konnte. Möge ein gelehrter Dichter uns einmal mit einer vollständig ausgearbeiteten deutsch-nordischen Mythologie beschenken. Nach diesem ersten Briefe und einer Übersicht der nordischen Mythologie wurde eine Rubrik Romane eröffnet, in der nach und nach die fabelhaften nordischen Sagen bearbeitet werden sollten. Sie beginnt mit dem nordischen Kämpferroman: Tyrfing oder das Zwergengeschmeide. Kleine Geschichten und Erzählungen, Übersetzungen und Bearbeitungen nach der Edda folgten. Auch Volkslieder und nordische Originale. Den zweiten Band gab Gräter allein heraus. An seiner Spitze steht der Wunsch: möchten doch einige unserer jüngeren Dichter, wie ehemals Gerstenberg und Denis, den Stimmen unserer Väter horchen und ihre Lieder auf neuen Saiten der Jetztzeit vorspielen. In diesem Bande übersetzte Gräter das dramatische Gedicht: „Die Niederfahrt der Göttin Freya“ von dem englischen Dichter Sayer, um ein Beispiel von der Anwendung zu geben, die man in neueren Zeiten von der einheimischen Literatur machen kann. Ein reiches Feld dazu liegt in der Mythologie des Nordens. Man

hat es für grillenhafte Spekulation ausgegeben, und statt dessen ist durch Wielands Oberon die goldene Ritterzeit wieder lebendig geworden. Selbst die Götter Griechenlands scheinen ihren periodischen Schlummer wieder anzufangen, und das heilige Land wird bald die Stelle des Parnasses vertreten. Kein Wunder, daß die Wiederbelebung der deutschen und nordischen Götter noch ephemerischer war. Und doch ist die Bearbeitung unserer einheimischen Göttermythen sehr zu empfehlen. Zum Beweise soll das neueste Gedicht dieser Gattung aus Sayers dramatischen Skizzen der nordischen Mythologie dienen. Der Inhalt dieses Dramas ist: Freya, die Göttin der Schönheit, tritt eine Reise in die Gefilde des Todes an, um die Erlösung ihres Geliebten, des durch Loke getöteten Balder, von Hela zu erflehen. Eine Nachschrift besagt, daß mythische Sujets der dramatischen Dichtart gerade nicht günstig sind. Nur einem gelang es, ein Muster für die pragmatische Behandlung der nordischen Mythologie aufzustellen: dem Dänen Ewald mit seinem Drama Baldurs Tod. Sayers Gedicht dagegen hat die alte Mythe gar zu sehr verändert und entstellt. Aber ihm ist hohe lyrische Schönheit eigen.[1])

Der zweite Band des Bragur brachte auch den zweiten Brief über den Geist der nordischen Dichtkunst und Mythologie. In der Erzählung der Allkuma von den zwölf Nächten will Gräter (nach Suhms Vorbild) nordische Metamorphosen gefunden haben, welche beweisen, daß die nordische Mythologie eines poetischen Zusammenhanges fähig war. Die Fortsetzung des Briefes steht im dritten Bande. Völlig ausgeführt hätte diese nordische Göttergeschichte Ovids Metamorphosen den Rang streitig gemacht. Damit soll nicht behauptet werden, daß ein neuerer Versuch, wie er tatsächlich von einem unserer Barden (Kretschmann!) geplant wurde, aus der nordischen Göttergeschichte ein Gegenstück zu Ovid zu bilden, den Beifall unserer Zeit und den Vorrang vor Ovid versprechen

---

[1]) Gräter brachte dieses Drama in seinen Lyrischen Gedichten, Heidelberg 1809, noch einmal, um Gelegenheit zu haben, ein zu hartes Urteil darüber wieder zurückzunehmen. Übrigens hat auch Neubeck, der durch Schlegel so berühmt gewordene Dichter der Gesundbrunnen, eine Übersetzung dieser Dichtung in Wielands Merkur und darauf in den dramatischen Skizzen aus der nordischen Mythologie erscheinen lassen.

könnte. Ebensowenig sollen die Götter Roms und Griechenlands aus unserem Besitz verdrängt werden. Die Frage nach der Brauchbarkeit der nordischen Mythologie ist überhaupt noch ganz unentschieden. Und der Streit darüber ist zwecklos. Aber Gräter will auch nur von dem inneren Wert und Geist der Mythologie zu überzeugen suchen. Und zu diesem Ende legt er nun nicht nur den poetischen, sondern auch den physikalisch-philosophischen Zusammenhang der nordischen Mythologie dar. Gegen einen Rezensenten der N. A. D. B.,[1]) der die Vergleichung des Ovid mit den nordischen Verwandlungen für ganz ungeheuerlich erklärt hatte, rechtfertigt sich Gräter, ohne diesen Verdammungsspruch über die nordische Mythologie näher zu beleuchten: er wollte mit diesem Vergleich nicht zur Verfertigung nordischer Metamorphosen auffordern oder die Brauchbarkeit der nordischen Mythologie damit beweisen.

Der vierte Brief, welcher die naturphilosophische Bedeutung der nordischen Mythe erörtert, erschien erst im siebenten Bande des Bragur 1802, als Gräter seine Bemühungen im Zusammenhange mit der Romantik mit erneuter Energie aufzunehmen begann.[2]) Hier erst veröffentlichte auch Gräter eine Skizze, die er schon im Jahre 1792 hingeworfen hatte: Ideen über die Brauchbarkeit der nordischen Mythologie für die redenden und zeichnenden Künste. Zwei Fragen kommen in Betracht: soll ein Künstler oder ein Dichter und soll er sie zur Darstellung seiner Ideen gebrauchen oder die nordische Götterlehre selbst darstellen? Als Mittel kann sie nicht gebraucht werden, weil sie dann allgemein bekannt und erforscht, schön und kunstmäßig ausgebildet sein müßte. Erst wenn sie als Zweck durchgedrungen ist, wird man sie auch als Mittel zur Versinnlichung von Ideen brauchen können. Als Zweck aber hat sie alle nötigen Eigenschaften.

Die Darstellungen Gräters gaben zweifellos der nordischen Mythologie ein neues und vorteilhafteres Ansehen. So unklar

[1]) IV, 584.

[2]) 1796 erschien der vierte Band des Bragur unter dem Titel: Braga und Hermode. Er bringt eine mythologische Abhandlung Gräters über die Götter, deren Namen den Titel der Zeitschrift hergaben, die Versuchungen des Gottes Thor aus dem Englischen von Karl Reinhard u. a.

auch hier noch die Begriffe sein mögen, sie bilden doch den deutlichen Übergang von der ganz kritiklosen Begeisterung der ersten Bardenperiode zu der wissenschaftlichen Grundlegung der aus der Romantik erwachsenden Germanisten. Vor allem wiesen sie eben, wenn nicht die Bildung, so doch die von der Kritik so stark angezweifelte Bildungsfähigkeit dieser Mythologie nach und deckten auch in ihr den echt mythologischen Geist und die Poesie aller Götterlehre in nationalem Gewande auf.

Und das offenbar hat Herder den entscheidenden Anstoß gegeben, mit aller Energie für diese, wenn nicht nationale, so doch nah verwandte Mythologie einzutreten. Schon in den Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit sah er den Vorzug, den die Geschichte der nordischen Reiche vor den Geschichten der meisten europäischen Länder hat, darin, daß ihr eine Mythologie mit Liedern und Sagen zu Grunde liegt, die ihre Philosophie sein kann. Denn in ihr lernen wir den Geist des Volkes kennen, seine Begriffe von Göttern und Menschen, die Richtungen seiner Neigungen und Leidenschaften in Liebe und Haß, in Erwartungen diesseits und jenseits des Grabes: eine Philosophie der Geschichte, wie sie uns außer der Edda nur die griechische Mythologie gewährt.[1]) Ja, in den Zusätzen und Nachträgen zog er diese Lieder und Sagen, als Beiträge zur Geschichte der Menschheit betrachtet, auch der Mythologie der Griechen vor, weil sich aus ihnen die Denkart nicht eines Volkes, sondern fast aller Völker Europas erklärt.[2])

Der berühmte Horenaufsatz von 1796: „Iduna, oder der Apfel der Verjüngung"[3]) birgt sicherlich eine Spitze gegen das blühende Griechentum Goethes und Schillers in sich und erregte denn auch Schillers Unwillen. Dieser in Gesprächsform dargestellte Aufsatz, welcher ein deutliches Vorbild für Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie geworden ist, knüpft an die Vorwürfe an, welche man einigen deutschen Dichtern machte, die für unsere Nation und Sprache an Stelle der griechischen Mythologie die isländische einführen wollten. Die ganze Erscheinung dieser neuen Dichtungsart hätte doch

[1]) XIV, 382. [2]) 516. [3]) XVIII, 483 ff.

wenigstens Kenntnisse und Untersuchungen veranlassen können, darüber: was und woher diese Mythologie sei, wiefern sie uns angehe, und worin sie uns dienen könne. Es muß einer Nation daran gelegen sein, eine in ihrer eigenen Denkart und Sprache entsprossene Mythologie zu haben. Dann wird die Ideenwelt dieser Dichtungen ihr näher und inniger, glaubhafter und natürlicher. Der dichterische Sinn geht mit der Sprache Hand in Hand. Mythologischer Einkleidung aber bedarf nun einmal die menschliche Vernunft, welche sich nur durch Fiktionen bildet. Immerdar suchen und erschaffen wir uns ein Eins in Vielem und bilden es zu einer Gestalt. Daraus werden Begriffe, Ideen, Ideale. Nur im Dichten der Seele besteht das Glück unseres Daseins.[1]) Die Griechen verdanken die schöne Übereinstimmung ihrer Bilder in Weisheit und Dichtung einer nationalen oder nationalisierten Mythologie. Die Römer konnten nicht zu einer eigenen Kunst und Dichtung kommen, weil sie keine nationale Mythologie hatten. Alle Dichter imaginierten am glücklichsten in ihrer Muttersprache. Dante, Petrarca und Ariost schöpften ihre Ideen und Dichtungen aus der Denkart und Sprache ihrer Nation. Spenser und Shakespeare winden sich unter der Mythologie der Alten; leicht und glücklich aber denken und dichten sie, wenn sie aus den Sagen und dem Aberglauben ihres Volkes Begriffe schaffen und Gestalten bilden. Die deutschen Dichtungen aber standen ohne Imagination da, denn es fehlte der deutschen Sprache an einer eigenen Mythologie, einer fortgebildeten Heldensage, an poetischer Darstellung und Ausbildung ihrer vollen und schönen Stammesideen. Die Worte und Begriffe unserer Sprache sind nicht, wie die der griechischen Sprache, zu göttlichen Wesen geworden, haben nicht Mythen und Märchen erzeugt; aus unserer schönen Morgenröte ist keine Eos, aus unserem Wiederhall kein Echo, aus unserer Nachtigall keine Philomele geworden. Die schönen Namen unserer Bäume und Blumen, unserer Ströme und Sterne haben keine Märchen erzeugt. Unsere Mutter Erde ist erstorben. Die Elfen sind Kobolde geworden, es blieb nur ein roher Aberglauben in

---

[1]) Vgl. Hamann: In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Glückseligkeit.

Pöbelsagen von Hexen und Berggeistern, Zwergen und Nixen, dem Alp und dem wütenden Heer.[1]) Und nun bietet uns ein benachbartes Volk germanischen Stammes einen Ersatz, der für unsere Sprache geschaffen ist, ihrer Dürftigkeit an ausgebildeten Fiktionen abhilft, dessen Namen deutlich und schön seine Ideen ausdrücken. Warum also wollen wir nicht den höchsten Gott als Allvater, Freya als die Göttin der Liebe, Saga als die Göttin der Geschichte annehmen. Thor, Braga und Iduna sind unserer Denkart und Sprache als Donner, Dichtkunst und Unsterblichkeit ganz angemessen. Natürlich müßte der Dichter sie verständlich, angenehm und behutsam einführen. Gräter, der sich in unsern Tagen eine unsägliche und bisher unbelohnte Mühe zu ihrer Bekanntmachung gibt, sollte eine kleine nordische Mythologie mit Kupferstichen schreiben.[2]) Denn nach den Griechen gibt es keine Mythologie, die der Kunst fähiger und würdiger ist als diese. Ihre Mischung des Wunderbaren mit dem Großen und Lieblichen gibt einen ungeheuren Reichtum an malerischen Szenen. Vieles freilich ist uns in dieser Mythologie fremd und abstoßend. Ihr Keim ist eben aus dem Vaterlande aller Mythologien, aus Asien her. Aber eine echte, reine deutsche Stammsprache hat sie aufbewahrt. Daher eignen wir uns von ihr zu, was für uns dient. Ihre Naturdichtungen vom Entstehen der Dinge sind freilich eine Physik aus Zeiten, die wir auch in Gedichten nicht wiederbringen müssen. Und vieles in ihren Heldensitten ist allzu roh für uns. Aber die Dichtung eben vermag eine Mythologie zu bilden, wie die Griechen die ihrige bildeten. Und aus dieser nordischen Mythologie lassen sich unsterbliche Dichtungen schöpfen. Die Sitten dieser Männer und Weiber sind echt deutsch. Die Form der Gesänge ist wahrhaft musikalisch. Geschmack sollen wir von den Nordländern nicht lernen, denn der ändert sich mit Zeiten und Sitten. Aber der Geist der Nation soll uns anwehen, Komposition und Dichtung ist hier allenthalben;

---

[1]) Mit diesen Gedanken hat Herder Schillers Gedicht von den Göttern Griechenlands gegen seine Angreifer verteidigt.

[2]) Gräter ließ sich wirklich durch diese Anregung zu einem solchen Plane bestimmen. Darüber später.

die Edda ist ein Ganzes.[1]) Durch eine völlige Verjüngung aber muß für uns die Nachbildung hervorgehen. Dann kann sie uns die angemessensten Bilder der gegenwärtigen und künftigen Welt geben. Damit soll die griechische Mythologie nicht herabgesetzt werden; sie ist die gebildetste der Welt und eine Schule des Geschmacks. Aber jedem Dichter und Märchenerzähler aus einem fremden, fernen oder verlebten Volke muß es zustehen, daß er den Reichtum brauchen dürfe, den ihm dies Volk und dessen Zeitalter gewährt. Das Wunderbare der Ritterzeit, des Feenlandes, des Morgenlandes stand den Dichtern zu Gebote. Nun möge das Ideal, das in diesen Sagen, in dieser Denkart und Sprache liegt, hervortreten und selbst wirken.

So gewann Herders tiefe Erkenntnis der Einheit von Mythologie und Sprache ihn für die nationale Mythologie.

Die letzte Arbeit, welche Herder in seinem Leben niederschrieb, und die dem Zutritt der nordischen Mythologie zur neueren Dichtkunst gilt,[2]) betrachtet nun auch diese Mythologie unter Herders höchstem Ideale der Humanität. Sie gibt zuerst eine Übersicht über die Geschichte der nordischen Studien bis zu Klopstocks und Gerstenbergs Bardendichtung und würdigt von neuem Gräters Verdienste. Sie will die Frage beantworten: wie wir diese Mythologie zu brauchen vermögen. Denn nur in der Anwendung findet jede Sage ihren Wert. Zuerst beträfe es den Preis unserer Gegenden, unserer Vorfahren, ihrer Taten und Lebensweise, die mit den griechischen Göttern und Helden nichts zu schaffen haben. Denn diese Götter und Helden des Nordens, diese Benennungen und diese ganze poetische Sprache gehören uns ihrem Charakter nach zu, auch können sie die Humanität befördern. Aus der Edda und dem Heldenbuch müßte nur das hervorgehen, was uns tapfrer, mäßiger, in uns selbst stärker, dem Menschengeschlecht liebenswerter und edler macht. Die rohe Wildheit bleibe älteren Zeiten. Auch für die Sprache verdient das Studium dieser Schätze alle Empfehlung. Gespielt ist genug mit dieser Mythologie; zum Ernste! Man muß nur nach den von Schlözer und Adelung geäußerten Zweifeln an der Echtheit

---

[1]) Vgl. Gräter. [2]) XXIV, 311 ff.

der Edda die christlichen Bestandteile von der alten Kosmogonie und Naturansicht zu trennen wissen. Denn nur das Naturheidentum, dieser naturhistorische Teil der Fabel, ist Eigentum der Nation. Und wie schon in dem Horenaufsatz, so empfiehlt Herder auch hier, offenbar ganz nach der von Heyne auf die griechische Mythologie angewendeten Methode, das Entstehen, die Nationalisierung, Klimatisierung und Lokalisierung und die weitere Geschichte dieser Sagen zu ergründen. Übrigens ist, alles zusammen genommen, die Darstellung der nordischen Fabellehre (wie sie von Suhm und Gräter vorgeschlagen worden, und von der Gesellschaft der schönen Wissenschaften zu Kopenhagen zum Gegenstand einer Preisaufgabe gemacht worden ist), da sie selbst schon ein Gedicht ist, so abgeschmackt nicht, sondern ganz zeitmäßig, eine Reise nach Weisheit und Belehrung über die damals wichtigsten Fragen, die mit dem Untergange der Götter endet, wie Gerstenbergs Gedicht sie enden ließ.

Mit diesem nicht mehr vollendeten Aufsatz endete Herders Leben. Und so trug schließlich doch noch in seinem Geiste die nationale Mythologie über jede andere den Sieg davon und schloß sein Lebenswerk, das auf eine nationale Dichtkunst gerichtet war, folgerichtig und würdig ab.

3. Kapitel.

Die poetische Neubelebung der Mythologie.

§ 1. Herders Einfluß auf Wieland.

Man würde Herder sehr mißverstehen, wollte man ihn als den Freund und Verteidiger aller Mythologie darum schon in Gegensatz zu Wieland stellen, der im Dienste der Aufklärung die Mythologie bekämpfen zu müssen meinte. Manche Berührungspunkte lassen sich aufweisen. Wie auch Wieland, so verwarf Herder den weit verbreiteten Magismus in der Religion, dem der Geist Christi entgegen ist.[1] Er tadelte die menschliche Wundersucht, der sich Christus bequemen mußte. Auch er suchte das versteckte Heidentum in der Kirche und die verwerflichen Folgen des christlichen Aberglaubens, wie etwa des Teufelsglaubens, bloßzustellen: denn er steht der Aufklärung der Vernunft entgegen.[2] Auch Herder wollte, wie Lessing und Wieland, Religionsschwärmerei nicht dulden.[3] Und er suchte eine „Psychologische Erklärung der Svedenborgschen Geschichte.“ Sein Engel- und Geisterreich entstammt der bilderschaffenden Kraft unserer vergeistigenden Phantasie, welche sich aus Neigung, Leidenschaft und Gewohnheit Idole von geistiger Natur produziert.[4] Auch Herder endlich mußte zugeben, daß die Priester zu Gauklern und Betrügern wurden. Aber hier gleich zeigt sich doch ein entscheidender Gegensatz zu Wieland. Und hier offenbar gelang es Herder, auf Wielands krasse Anschauung mildernd einzuwirken. Nicht aus Betrugsucht oder Eigennutz, sondern aus

[1]) XX, 85 ff. [2]) XIV, 533 ff.
[3]) XX, 277 f. [4]) XXIII, 577.

dem natürlichen Lauf der Dinge erklärte er die Erscheinung. Ursprünglich waren die Priester die ersten Erzieher der Menschen, Patriarchen, Propheten und Weise, Boten und Beamte Gottes.[1]) Die Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit enthalten einen Abschnitt: „Religion ist die älteste und heiligste Tradition der Erde.“ Hier stellt Herder dar,[2]) wie Religion das Samenkorn aller menschlichen Kultur war und den Völkern die erste Wissenschaft brachte. Ja, Kultur und Wissenschaft selbst waren ursprünglich nichts als eine Art religiöser Tradition. Denn die Priester waren die ersten Ärzte und Gelehrten. Selbst zu Vernunft und Sprache konnte der Mensch nur durch die Vorstellung des Unsichtbaren im Sichtbaren, durch die Verknüpfung der Ursache mit der Wirkung gelangen. Eine Art religiösen Gefühls unsichtbar wirkender Kräfte im ganzen Chaos der Wesen, das ihn umgab, mußte jeder ersten Bildung und Verknüpfung abgezogener Vernunftideen vorausgehen und zu Grunde liegen. Die Religion war die Lehrerin der Humanität. Darin gipfelt Herders historische Religionsbetrachtung. Aber da nur die Tradition die fortpflanzende Mutter der Religion sein konnte, mußte sie sich, wie Vernunft und Sprache, zur Fortpflanzung der Symbole bedienen. Der Sinn der Symbole aber ging mit der Zeit verloren. Es blieben die hohlen Formen. Und deshalb konnten die Priester nicht immer die Weisen der Nation bleiben; sobald sie den Sinn der Symbole verloren hatten, mußten sie redende Lügner des Aberglaubens werden. Ein falscher Schein mußte an die Stelle der verlorenen Wahrheit treten. Dies ist die Geschichte aller Geheimnisse auf der Erde.

Mit einer solchen Verteidigung der Priester und einer so erhabenen Auffassung der Religion trat Herder ihren Verächtern entgegen, die von England und Frankreich her auf die Deutschen wirkten. Er kämpfte gegen Hume, wie gegen Bayle und Voltaire, denen Wieland in seinen Anschauungen gefolgt war.

Dazu kam seine stetige Verteidigung der Mythologie als einer schönen Welt poetischer Ideen und sein tiefgehender

---

[1]) VII, 180 f. [2]) XIII, 390 ff. Vgl. 459 ff.

Nachweis, daß die Mythologie mit Notwendigkeit aus dem notwendig symbolischen Erkennen des Menschen entstehen muß. All dieses konnte auf Wieland nicht ohne Wirkung bleiben.

Die Vorrede Wielands zu der Märchensammlung Dschinnistan zeigt ihn völlig unter dem Einfluß von Herders mythologischen Ideen. Die Geschichte der Völker, so heißt es hier — und die Anlehnung an Herder fällt von selbst in die Augen — fängt mit redenden Tieren und Theophanien an. Jede Nation hat ihre Mythologie, ihren Vorrat alter Märchen, die mit ihrer eigenen Vorstellungs- und Lebensweise, mit ihrer Geschichte, Religion, klimatischen, sittlichen und bürgerlichen Verfassung so stark verwebt sind, daß keine Zeitfolge sie ganz daraus vertilgen kann. Fabel war die erste Lehrart, Allegorie die älteste Hülle der Philosophie, das Märchen der Stoff der ältesten und größten Dichter. Die Literatur der rohesten Völker geht von Märchen aus. Seltsam, daß zwei so widersprechende Neigungen, wie der Hang zum Wunderbaren und die Liebe zum Wahren, den Menschen gleich natürlich und wesentlich sind. Beiden Neigungen kommt das Märchen gleichermaßen entgegen, in dem das Wunderbare mit dem Natürlichen so verwebt ist, daß beide für die Imagination ein täuschendes Ganzes werden. Auch verträgt sich gerade die Philosophie und selbst Philosophie von der esoterischen Art sehr gut mit dieser populären Dichtgattung, welche sehr geschickt ist, gewisse Wahrheiten, die sich nicht gern ohne Schleier zeigen, in die Gesellschaft einzuführen oder Abschreckendes gefällig und beliebt zu machen. Man kann es nicht oft genug wiederholen: wer die Menschen von ihren Irrtümern und Unarten heilen will, muß seine Arzneien angenehm zu machen wissen, und man unterrichtet und bessert sie nie gewisser, als wenn man das Ansehen hat, sie bloß belustigen zu wollen. So kann das Märchen eine Lehrart sokratischer Weisheit werden. Aber Produkte dieser Art müssen Werke des Geschmackes sein, oder sie sind nichts. Ammenmärchen, im Ammenton erzählt, mögen sich durch mündliche Überlieferung fortpflanzen. Aber gedruckt müssen sie nicht werden. Überladung mit Wunderbarem erregt Ekel.

Die Genien und Feen müssen als Wesen einer höheren Ordnung immer etwas Rätselhaftes und Geheimes behalten, auch dann, wenn unsere Begebenheiten durch eine noch höhere und geheimere Ordnung der Dinge, die man wohl Schicksal nennt, in die ihrige eingeflochten sind und wir, ohne zu wissen, wie und warum, Werkzeuge abgeben, wodurch das Schicksal ihnen Gutes erweist.[1]) Nicht nur diese Zusammenfassung und gleichmäßige Herleitung von Mythen, Fabeln und Märchen weist auf Herder hin, sondern ganz besonders auch die Einflechtung der Schicksalsidee. Man denke an Herders Schicksalsfabeln. Noch deutlicher wird die Anregung in einer Aufzeichnung Wielands über die Schicksalstragödie (1803). Hier bekennt sich Wieland zu ganz der gleichen Auffassung der antiken Schicksalsidee, wie Herder. Das Schicksal muß mit der Einmischung der poetischen Götter in menschliche Dinge nicht verwechselt werden. Auch die Götter sind dem Schicksal unterworfen. Das Schicksal ist vielmehr der Begriff des allgemeinen Zusammenhanges aller Dinge und Ereignisse in der Welt, sofern als er notwendig, von dem Verstand und Willen der Sterblichen unabhängig und eben darum unbegreiflich ist. Wir fühlen etwas Göttliches, aber nichts Blindes in ihm.[2])

Dschinnistan ist eine Sammlung von Bearbeitungen und Übersetzungen orientalischer und französischer Märchen. Nur zwei daraus, eigene Produkte, wurden in Wielands Werke aufgenommen. Aber man kann nur das eine ein eigentliches Märchen nennen.[3]) Und auch dieses hat ein Thema, das unmärchenhaft genug anmutet: die wunderbare Heilung eines Königs von seinem Glauben an Geister und Magier und von seinem Verlangen nach dem Stein der Weisen. Also die Heilung vom — Märchenglauben. Dadurch stellt sich diese Erzählung als ein rechtes Märchen der Aufklärung dar. Es richtet sich gegen die betrügerischen Magier und Geisterbanner, die in Wielands Zeit so häufig auftraten, und in denen er immer die gefährlichsten Feinde der Aufklärung bekämpfte. Die Einkleidung aber ist ein Märchen. Denn die

---

[1]) XXXV, 323—328. [2]) XXXVI, 75 ff.

[3]) Der Stein der Weisen.

Heilung geschieht durch gute Genien, welche die Patienten in Tiere verwandeln und ihnen heilsame Träume schicken. Auf solche Weise entsprach also Wieland seiner Theorie, die heilende Arznei angenehm zu machen und belustigend zu lehren. Aber der Kontrast zwischen der Aufklärungsidee und der wunderbaren Märchenform ist doch allzu grotesk.

Die Erzählung: Die Salamandrin und die Bildsäule ist ganz frei von dem Element des Wunderbaren und also kein Märchen. Aber das Märchenhafte ist dadurch in diese Erzählung eingeflochten, daß sich hier die Väter zweier schwärmerischen Jünglinge gerade dieser Schwärmerei bedienen, um sie durch Täuschung und Betrug von ihrem Hange zum Wunderbaren zu heilen. Die Väter also spielen hier die Rolle der guten Genien. Das Thema der Erzählung aber ist wieder das gleiche: Aufklärung einer zum Wunderbaren hinneigenden Phantasie. Das Mittel der Heilung ist hier dasjenige, welches Wieland sonst als Priestertrug bekämpfte. Wir werden sehen, wie er offenbar unter Herders Einfluß das Heilsame und Berechtigte solcher mythologischen Künste hatte einsehen lernen, wenn sie zu erzieherischen Zwecken angewendet werden. Eine solche Anwendung stellt diese Erzählung dar. Der eine der beiden Schwärmer verliebt sich in eine wunderschöne Bildsäule,[1]) er wird auf die Wanderschaft geschickt und kommt zu dem Jüngling im Turm, der ihm seine Geschichte erzählt. Er hatte eine Abneigung gegen die Töchter der Menschen gefaßt, als er aus einem Buche (Gabalis!) die Einwohner der reinen Elemente kennen lernte, eine Art von Mittelwesen zwischen Geistern und Menschen, die einen ganz andern Reiz als die Töchter der Menschen für ihn hatten.[2]) Seine Hoffnung, einmal von einer Sylphide oder einer Salamandrin geliebt zu werden, wurde erfüllt. Aber ein böses Geschick trennte ihn wieder von seiner Salamandrin. Beide Jünglinge finden nun ihre Geliebten wieder: die Bildsäule und die Salamandrin. Aber beide stellen sich als Täuschungen ihrer Väter zu erzieherischen Zwecken und ganz natürliche Erdentöchter

---

1) Vgl. Lucian, oben.

2) Dies gründet sich auf die Bemerkung des Grafen Gabalis, daß die weiblichen Elementargeister viel mehr Reize hätten als die Töchter der Menschen.

heraus. Klodion ist schließlich davon überzeugt: daß eine Erdentochter von der Art seiner Geliebten das Urbild zu den Sylphiden und Salamandrinen gewesen sein müsse, womit eine phantastische Geisterlehre die reineren Elemente bevölkert hat.

In dem Vorbericht zum Hexameron von Rosenhain wird von einer Teilnehmerin der Gesellschaft, welche der Aufklärung zugetan ist, die Bedingung gestellt, das gesamte Feen- und Genienunwesen, Elementargeister, Kobolde, kurz: alles Wunderbare aus den Erzählungen zu verbannen. Dagegen erhebt sich ein allgemeiner Widerspruch. Welcher Dichter wird sich eine so reiche und unerschöpfliche Hilfsquelle verstopfen lassen. Die Liebe zum Wunderbaren ist der allgemeinste und mächtigste unserer Triebe und hat die größte Kraft über unsere Seele. Ein großer Bewunderer der neuesten (Kantischen!) Philosophie endet den Streit: wenigstens sollen die Schutzgeister von dem Banne ausgenommen werden, denn die neueste Philosophie sei ja eine erklärte Gönnerin des Wunderbaren und halte die ganze Körperwelt für eine bloße Geistererscheinung. Außer den Geistern sei eigentlich gar nichts der Rede Wertes vorhanden. Und so schildert nun gleich das erste Märchen, das die griechische Narzissusmythe paramythisch weiterdichtet: Narcissus und Narcissa das Werk zweier Schutzgeister aus der dritten Ordnung, Peris oder Dschinnen, welche übrigens, wie der Erzähler im Vorbeigehen bemerkt, mit den Elementargeistern des Grafen Gabalis nicht zu verwechseln sind.[1]) Diese Schutzgeister führen bittere Klage über die immer strenger werdende Einschränkung ihrer Befugnisse und Rechte über die Seelen ihrer Schützlinge. Eine Satire auf die Aufklärungsdichter, welche dem Wunderbaren in der Dichtung einen möglichst kleinen Raum geben wollten. Als mithandelnde Personen dürfen sie im Spiele nicht auftreten. Alle geistige Einwirkung auf das Gemüt ihrer Schützlinge ist ihnen kaum noch erlaubt. Selbst das Recht, heilsame Träume zu schicken, ist ihnen stark beschnitten worden. So sind sie, die selbst das Reich der Feen zerstören halfen — weil eben in diesen Märchen nur Schutzgeister, aber keine Feen geduldet

[1]) XIX, 163.

werden —, überflüssige Müßiggänger geworden. In diesem Märchen aber, das sich freilich auch ganz ohne ihre Einwirkung so begeben und auf psychologisch-natürliche Weise erklärt hätte, spielen sie nicht nur durch die Sendung von Träumen und Gedanken eine aktive Rolle. Sie erscheinen auch in menschlicher Gestalt als Parsen, in der uralten Religion erzogen, welche das Feuer als das reinste Sinnbild des ewigen Urwesens verehrt. Und so erwecken sie in ihren Schützlingen, die bisher nur in sich selbst verliebt waren, die gegenseitige Liebe.

Daphnidion, ein milesisches Märchen, ist gleich Narcissus und Narcissa eine paramythische Anknüpfung an die griechische Mythe von Phöbus und Daphne. Darauf weisen schon die Namen Phöbidas und Daphnidion hin. Phöbidas, ein Nachkomme des Apollo, verfolgt ein schönes Mädchen, von der er nicht weiß, ob er sie für eine Sterbliche oder für eine der Nymphen halten soll, welche nach den Dichtersagen und dem Volksglauben seiner Zeit Berge, Wälder, Quellen und Grotten zu bewohnen pflegten. Auf der Verfolgung kommt er in eine Höhle, wo eine Spinnerin am Rocken sitzt.[1]) Es ist Dämonessa, eine zauberische Priesterin der Diana, und die Grotte liegt im Gebiet des delphischen Gottes und seiner Schwester. Dämonessa, welche die Beschützerin der jungen Daphne ist, spielt in diesem Märchen die Rolle des Schicksals. Nur deine Schwäche, sagt sie zu Phöbidas, macht dich zu unserem Sklaven. Gebiete dir selbst, so bist du frei. Aber Phöbidas will allen magischen Spinnerinnen zum Trotz das Mädchen in seine Gewalt bekommen. Als echter Thessalier nimmt er seine Zuflucht zur Zauberkunst. Dämonessa aber schützt ihren Liebling durch talismanische Ringe, welche verwandeln und unsichtbar machen. Und alle Zauberkünste des Verführers scheitern an ihrer höheren Gewalt.

Dieses moralische Märchen, das an die griechische Mythologie anknüpft, zeigt den Geist der Aufklärung dadurch, daß die wunderbaren Dinge immer nur als Symbole innerer Er-

[1]) Eine Erinnerung an die von Wieland oft genannte und verspottete Mythe Platos, wie auch Dämonessa an Platos Vorstellung vom Dämon erinnern soll.

scheinungen hingestellt werden. Wie die eigene Leidenschaft, und nicht Dämonessa, den Jüngling irre führt, so hat auch Dämonessa selbst von der Natur zwei angeborene Talismane empfangen, die den Gebrauch der künstlichen unnötig machen: Scharfblick und Besonnenheit. Dazu kommt noch der direkte Hinweis des Erzählers auf die Dichtersagen und den Volksglauben jener Zeit. So verschmilzt Wieland das Wunderbare mit dem Natürlichen.

Die Entzauberung endlich ist ein Gegenstück zu Don Sylvio und hat ganz das gleiche Thema wie der Stein der Weisen. Rosalie hat von Kindheit an nichts als Ritterbücher und Feenmärchen gelesen und daraus eine Art idealischer Welt- und Menschenkenntnis geschöpft, welche mit dem natürlichen Lauf der Dinge nichts mehr gemein hat. Einer solchen Schwärmerin ist kein Wunsch natürlicher, als der, einmal wirklich in dieses Feenland versetzt zu werden. Eine gute Fee erfüllt ihren Wunsch, um sie von ihrer Schwärmerei zu heilen, und öffnet ihr durch traurige Erfahrungen die Augen über die wirkliche Welt. Wieder also das merkwürdige Märchenthema: den Glauben an Märchen durch märchenhafte Wesen heilen zu lassen. Die eigentümlichste Verbindung, in der man sich Aufklärung und Mythologie nur denken kann.

Wieland selbst sah in dem doppelten Hang der Menschen zum Wunderbaren und zum Wahren den Ursprung der Märchen. Gerade in ihm selbst war dieser doppelte Hang lebendig wirksam. Er wollte der Aufklärung dienen und liebte doch als Dichter die Mythologie. So stellte er die Idee der Aufklärung in mythologischer Form dar und lehrte und besserte, indem er nur zu belustigen und zu unterhalten schien.

Als die Quelle, aus der das letzte Märchen geschöpft wurde, gibt die Erzählerin einen Traum an, und im Anschluß daran wird nun überhaupt der Traum dem Märchen als Muster vorgesetzt. Man erinnere sich, daß Wieland schon in den Abenteuern des Don Sylvio die Sylphen und Salamander zu Traumerscheinungen des Helden machte und auf die Ähnlichkeit seiner Chimären mit den Träumen hinwies. Die Schutzgeister in seinen Märchen schicken ihren Lieblingen heilsame Träume. In den Traumdeutungen der Priester erkannte er eine der Hauptquellen der Mythologie. Er gab auch seiner Abhandlung:

Über die von J. J. Rousseau vorgeschlagenen Versuche, den wahren Stand der Natur der Menschen zu entdecken, ein „Traumgespräch mit Prometheus“ bei.[1]) Denn mit den Träumen und zumal denen von der wunderbaren, mystischen Gattung hat es heutzutage dieselbe Bewandtnis wie mit den Geister- und Gespenstergeschichten: niemand glaubt sie, aber jeder hört sie gern. Manche geben wohl ihre Träume für wirkliche Erscheinungen oder träumen bei hellem Tageslichte mit offenen Augen und muten uns zu, daß wir, der Himmel weiß welche, übermenschliche Weisheit in ihren Träumereien finden sollen. Wieland aber will seinen Traum für nichts als einen Traum geben.[2])

In der Unterhaltung des Hexameron wird das Märchen überhaupt mit dem Traume verglichen. Das Märchen ist eine Begebenheit aus dem Reiche der Phantasie, der Traumwelt, dem Feenland, mit Menschen und Ereignissen aus der wirklichen Welt verwebt und mitten durch Hindernisse und Irrwege aller Art von feindselig entgegenwirkenden oder freundlich befördernden unsichtbaren Mächten zu einem unverhofften Ausgang geleitet. Je mehr ein Märchen von der Art und dem Gang eines lebhaften, gaukelnden, sich in sich selbst verschlingenden, rätselhaften, aber immer die leise Ahnung eines geheimen Sinn erweckenden Traumes an sich hat, desto vollkommener ist das Märchen. Aber wie unbegreiflich, widersinnig, ja unmöglich die Traumerscheinungen immerhin sein mögen, dem Träumenden kommen sie natürlich, begreiflich und glaublich vor. Und so muß auch der Dichter den Traum nachahmen, indem er nicht nur durch die treuherzige Erzählung

---

[1]) XXIX, 222 ff. Wir werden dieser Verquickung der Prometheusmythe mit Rousseaus Naturlehre in den Zeiten der Romantik bei Falk wieder begegnen, der in seinem Prometheusdrama offenbar an dieses Wielandische Gespräch anknüpft.

[2]) In diesem Traume, welcher einen neuen Sinn in die Prometheusmythe legt, wird die Unsinnigkeit des Rousseauschen Naturstandes dadurch bewiesen, daß Prometheus selbst erzählt, wie die von ihm gemachten Menschen wohl einst in einem glücklichen Naturstande lebten, aber durch die Büchse der Pandora zu anderen Menschen mit anderen Bedürfnissen wurden. Das eben setzt Wieland der Anschauung Rousseaus entgegen: die Vervollkommnung und Verschönerung des menschlichen Lebens ist der Natur ebenso gemäß als die ursprüngliche Einfalt.

der unglaublichsten Dinge den Verstand des Zuhörers einschläfert, sondern wirklich das Natürliche mit dem Unnatürlichen aufs innigste zu verweben weiß.[1]) In seinem Agathodämon leitete Wieland auch die Quellen der Magie aus den Traumerscheinungen und dem Glauben der Menschen an die Realität der Träume her. Als die Quelle solcher Anschauungen muß Lukrez genannt werden, der in seinem Lehrgedicht den Glauben an die Unsterblichkeit der Seelen eben aus den Träumen herleitete. Gerade für diesen Glauben, der die erste Ursache der Magie war, hat auch Wieland die Traumerscheinungen als Quelle angegeben.

Interessant ist es nun, wie diese Traumtheorie, welche auch auf die Romantik bedeutenden Einfluß gewann und in späteren Zeiten eine Erklärung der gesamten Mythologie abgab, wieder auf Herder zurückgewirkt hat, dem ja Wieland vieles seiner Märchenauffassung zu danken hatte.

Tatsächlich hat Herder die ganze Vergleichung Wielands von Traum und Märchen in seine eigene Poetik übernommen, wie überhaupt seine Aufnahme der Wielandschen Märchenpoesie eine sehr günstige war. Und vieles in seinen Anschauungen, besonders die mythologische Auffassung der Ritterpoesie, weist deutliche Spuren von Wielands Gedanken und Gedichten auf. Indessen ist doch eine tiefgehende Verschiedenheit beider Männer auch in diesen Dingen zu erkennen. Sie liegt darin begründet, daß Herder eben der Poesie, Wieland aber der Aufklärung dienen wollte. Deshalb nahm Herder diese mythologische Welt der Ritter- und Feenmärchen viel ernster, als es Wieland tat, und verwarf auch die eigentlichen Kinder- und Ammenmärchen nicht.

Er leitete aus der historisch erklärten Liebe zum Wunderbaren und Abenteuerlichen die Sagenpoesie der mittleren Zeiten her, und die Dichter der Spanier und Italiener dünkten ihm Homere, die daraus ihre Ilias und Odyssee zusammendichteten. Er zeigte sich ihrem Märchenwahne sehr geneigt: er liegt uns näher als die Mythologie der Griechen und Römer. Diese Märchen also fortzusetzen, wehrt uns niemand. Nur bringe man in ihre alten Schlösser eine neue Haushaltung der Dinge,

---

[1]) XIX, 254 f.

das ist für uns eine annehmlich-poetische Wahrheit.[1]) Feenmärchen gehören zu den feinsten Einkleidungen. Diese Gestalten des alten Glaubens mit Vernunft anzuwenden, gibt die interessantesten Erzählungen. Wem begegneten nicht Feen in seinem Leben? Wem spannen und wanden sie nicht sein Schicksal? Die Feenmärchen der Franzosen sind freilich nicht mehr für unsere Zeiten. Aber Zweck und Verstand läßt sich auch in solche Erzählungen bringen. Keine Dichtung vermag dem menschlichen Herzen so feine Dinge so fein zu sagen als gerade das Feenmärchen. Wieland wurde von Herder darum beneidet, daß er in diesen Märchen eine sinnliche Volksdichtung vorfand, auf die er bauen konnte. Die Kindermärchen, welche ebenfalls in Frankreich aufkamen, verfehlten freilich ihren Zweck. Denn sie verletzten den vernünftigen und moralischen Sinn der Kinder. Eine reiche Sammlung von Kindermärchen in richtiger Tendenz für den Geist und das Herz der Kinder, mit allem Reichtum zauberischer Weltszenen, so wie mit der ganzen Unschuld einer Jugendseele begabt, wäre ein Weihnachtsgeschenk für die junge Welt künftiger Generationen. So ahnte Herder die Märchensammlung der Brüder Grimm vor. Welch reiche Ernte von Weisheit und Lehre liegt in diesen geglaubten Märchen zu einer besseren Anwendung für unsere Zeit. Es ist, als ob die Vernunft alle Völker und Zeiten der Erde habe durchwandern müssen, um nach Zeit und Ort jede mögliche Form ihrer Einkleidung und Darstellung zu finden. An uns ist es jetzt, aus diesem Reichtum zu wählen, in alte Märchen neuen Sinn zu legen und die besten mit richtigem Verstande zu gebrauchen. So neugeschaffen und neu gekleidet, welch herrliches Werkzeug ist ein Märchen. Zwar nur ein Traum der Wahrheit, aber ein zauberischer Traum. Und nun entwickelt Herder in offenbarem Anschluß an Wieland eine Theorie von der Gleichheit des Märchens und des Traumes. Wie in Träumen empfinden wir auch bei Märchen unser doppeltes Ich. Es ist dasselbe Vermögen im Menschen, das Märchen und Träume schafft. Das Traumreich gibt uns über uns selbst die ernstesten Winke. Jedes Märchen habe also die magische, aber auch die moralische Gewalt des Traumes. Es

[1]) XXXII, 285.

folgt ein wunderschönes Gedicht: Der Traum. Ein Gespräch mit dem Traume.[1]) Ist das Ideal des Märchens der Traum, so zeichnet dieser ihm auch den Umriß seiner Kunst vor. Wie der Traum muß das Märchen uns ganz bezaubern, seine Grundkraft sei hier wie dort die Vieles zu Einem erschaffende Kraft. Es hebe uns wie der Traum über das grobe Gewirr des wachenden Lebens und habe den süßen Reiz des Wunderbaren wie er, es mache uns wie im Traume zu unsern schärfsten Richtern. Den Schluß dieser Ausführungen macht wieder einmal gemäß der Liebe Herders für solche Dichtungen, welche den Ursprung der Dinge darstellen, ein Gedicht: Der erste Traum.[2])

Wieland hatte sich durch Herders Gedanken von Märchen, Fabeln und Mythen zu eigenen Ideen anregen lassen. Es läßt sich zeigen, daß auch Herders tiefere Einsichten in das Entstehen und Wesen der Mythologie überhaupt Wielands Anschauungen von der Mythologie vertieften und seine Auffassung von ihr immerhin gerechter machten. Auch Herders historische Darstellungen von Heidentum und Christentum machen nun in Wielands Schriften ihren Einfluß geltend. Das Verhältnis von Heidentum und Christentum ist das Thema, das Wieland von jetzt an am liebsten und ausführlichsten in seinen Abhandlungen, Romanen und Gesprächen behandelt. Wieland steht etwa seit dem Jahre 1786 deutlich erkennbar unter dem Einfluß von Herders mythologischen Ideen. In dem früheren Aufsatz: Über den Hang der Menschen, an Magier und Geistererscheinungen zu glauben, (1781) ist dieser Einfluß noch nicht wahr zu nehmen. Die Abhandlung: Über den freien Gebrauch der Vernunft in Glaubenssachen zeigt ihn bereits. Im Jahre 1786 tauchen Herders Ideen über Märchen und Mythen auf. Die erstgenannte Abhandlung[3]) zeigt recht deutlich, wie sich in Wieland die dichterische Liebe zum Wunderbaren mit seiner philosophischen Ablehnung ver-

---

[1]) XXIII, 289 ff.

[2]) 297. Vgl. dazu noch: Wie die Alten den Tod gebildet? wo Herder ganz wie auch Wieland im Anschluß an Lukrez die menschlichen Begriffe vom Tode und dem Totenreich und die Idee der Seele aus den Träumen herleitet. XV, 438 f.

[3]) XXX, 89 f.

bindet.[1]) Gespenster, Elementargeister und alle Arten von angeblichen Erscheinungen und wunderbaren Einwirkungen werden aller Aufklärung zum Trotz in Phantasie und Herz immer einen Fürsprecher finden, der ihre gänzliche Verbannung unmöglich macht. Eine uralte Tradition hat eine Art von allgemeinem Glauben und Einstimmigkeit aller Völker über diese Dinge hervorgebracht. Die Dichter, denen mit dem Wunderbaren die reichste Quelle von Erfindung und Interesse genommen würde, nähren diese menschliche Anlage auf höchst verführerische Weise. Die Priester fördern sie zu ihren eigenen Zwecken. Im Mittelalter nahm dieser magische und dämonistische Aberglaube unter den Händen der Philosophen und Naturforscher eine neue Form an. Die Aufklärung beseitigte auch diese poetische Philosophie. Aber die Einbildungskraft findet immer Mittel, sich im Besitze ihrer alten Rechte zu erhalten. Und gerade die neuen Entdeckungen der Wissenschaft zeigen immer mehr Wunder und Geheimnisse der Natur, und immer wieder muß man geistige Kräfte zu ihrer Erklärung annehmen, welche der Materie Zusammenhang, Bewegung, Leben, Empfindung und Gedanken geben. Eine ebenso natürliche Folge der Aufklärung als eine den Geistersehern günstige Erscheinung ist es, daß sich mit unsern Kenntnissen auch der Kreis des Möglichen ausdehnt. Man kann heute nichts mehr für unmöglich erklären. Denn unsere Begriffe vom Wunderbaren und Natürlichen, Möglichen und Unmöglichen erleiden durch die ungeheuren Entdeckungen der Naturforscher eine merkliche Veränderung. Die Natur selbst verengt immer mehr die Grenzen des Wunderbaren. Dieser Umstand ist den Geistererscheinungen sehr günstig, welche der menschlichen Liebe zum Wunderbaren und der Hoffnung auf eine persönliche Fortdauer nach dem Tode ihr Entstehen und ihre allgemeine Beliebtheit danken. Mit diesen Betrachtungen, welche wie eine Rechtfertigung klingen, wollte Wieland keineswegs dem groben Mißbrauche, der in seinen Tagen von diesem Hang zum Wunderbaren gemacht wurde, und der in eine wahre Dämonomanie auszuarten drohte, das Wort reden. Denn unser angelegentlichstes Interesse

[1]) Über die Veranlassung dieses Aufsatzes vgl. oben.

erfordert es, gegen die gefährlichen Täuschungen, denen diese schwache Seite unserer Natur uns bloß stellt, auf unserer Hut zu sein. Der Hang zum Wunderbaren und das Verlangen, in den Mysterien der Natur ohne Studium initiiert zu werden, der Glaube an geistige Beweger der Natur und an eine unsichtbare Welt, die Deisidämonie und der Wunsch, daß solche Dinge, wie das Horn und der Becher Oberons und der Stein der Weisen wirklich und in unserer Gewalt sein möchten, solche Wünsche und Neigungen sind freilich dem Menschen sehr natürlich. Aber darum sollen wir uns nicht von Isispriestern, Magiern, Bonzen und Geisterbannern zu Narren machen lassen. Und weil dieser Hang den Menschen so leicht in die Arme solcher Betrüger treibt, eben darum ist er die schwache Seite der menschlichen Natur. Und eben darum ist es so nötig, sich dagegen durch die untrüglichen Grundsätze der Erfahrung und des allgemeinen Menschenverstandes zu befestigen.

Die viel bedeutendere Abhandlung über den freien Gebrauch der Vernunft in Glaubenssachen[1]) wollte die Notwendigkeit einleuchtend machen, die Rechte der Vernunft in der Religion wirklich auszuüben. Dazu mußte Wieland seine Gedanken über Religion, Dämonismus, Priesterkünste, reines und verfälschtes Christentum u. a. offenherzig mitteilen. Voltaire glaubte das große Werk der Aufklärung schon zu Stande gebracht zu haben, aber die Finsternis bricht immer wieder herein. Die Abhandlung Wielands entstand im Anschluß an einige Aufsätze von einem Anonymus über einige mit allen Religionen der Welt in Beziehung stehende philosophische Probleme, die 1787 im Teutschen Merkur erschienen waren.[2])

[1]) XXX, 10 ff.

[2]) Gemeint sind die Aufsätze eines Anonymus: „Über Wunder“, T. M. 1787, II, 85. Dazu: Rousseaus Lehre von den Wundern, III, 169, wo Rousseaus Wunderbestreitung noch für stärker als die von Hume erklärt wird. Der Verfasser, der sich vor allem auf Rousseaus Ablehnung der Wunder und auf Spinozas Grundsätze stützt, will die Unmöglichkeit der Wunder nach philosophischen Prinzipien oder vielmehr den Prinzipien des gesunden Menschenverstandes beweisen. Beschluß des Artikels über Wunder IV, 28. Verteidigung der in der Abhandlung über Wunder vorgetragenen Grundsätze IV, 97. Die Sache wurde im folgenden Jahrgang des T. M. weiter verhandelt. Dort auch Wielands Abhandlung. Vgl. auch den Auf-

Der Dämon steckt in unserer eigenen Haut. Das ist das Motiv von diesem Manifeste der Aufklärung. Von Herder aber hat es Wieland nun gelernt, die innere Notwendigkeit der Mythologie anzuerkennen. Da alle Menschen durch innere Notwendigkeit gezwungen sind, alles für Wirkung eines Wirkenden zu halten, so mußten sie die Wunder, von denen die Welt für Kinder und Unwissende erfüllt ist, von unsichtbaren Wirkenden herleiten. Ein ebenso unwillkürlicher innerer Zwang nötigt die menschliche Einbildungskraft, sich alle unsichtbaren Dinge sichtbar zu machen. Und so wurden aus jenen verborgenen Ursachen der Phänomene Geister und Götter. Menschen, welche wunderbare Dinge verrichteten, wurden als Werkzeuge jener hohen Wesen verehrt, und die Priester und Wahrsager bedienten sich dieses Glaubens zu ihren Zwecken. Aber der natürliche Stolz der Menschen wollte lieber die wirkende Ursache von Wunderdingen, als ein bloßes Werkzeug sein. Die Philosophie begann einen tiefen und rätselhaften Sinn in dem Buche der Natur zu ahnen. Alle Dinge der sichtbaren Welt wurden als Hieroglyphen dieses mystischen Buches betrachtet. Wer sie lesen konnte, wußte die Dämonen, Geister und Götter in seinen Dienst zu zwingen. So entstand die Magie, durch welche verschmitzte Betrüger die Völker zu ihren Sklaven machten. Die ältesten Gesetzgeber fanden den Glauben an Dämonen und Götter in den Gemütern schon gefestigt und gründeten auf ihn die kulturellen Einrichtungen der bürgerlichen Gesellschaft. Die sinnliche Menschheit aber konnte sich noch nicht zu dem vernunftmäßigen Begriff der höchsten Macht, Weisheit und Güte erheben. Sie verlangte sichtbare Gegenstände der Verehrung. Die Götter bekamen Bilder, die Bilder Tempel, die Tempel Priester. Diese Priester beherrschten als Organe der Götter durch Magie, Theurgie und sonstige Künste das

---

satz: Über Aberglauben IV, 193, in dem der Aberglaube nach Hobbes, Helvetius und Hume aus der Furcht hergeleitet wird. Der Verfasser handelt hier von dem Hang der Wilden, alles zu personifizieren, die angenommenen Ursachen als gut oder böse vorzustellen, von den Träumen als Quellen des Aberglaubens und optischem Betrug. Die Gottheit der Alten war nichts als die Weltseele. In diesen Jahrgängen des T. M. finden sich auch noch andere Aufsätze über Wunder und Aberglauben.

Volk. Sie nutzten zu ihrem eigenen Vorteil die Neigung zum Wunderbaren aus, welche die schwache Seite der menschlichen Natur ist. Als schon die griechischen Philosophen den Aberglauben durch Aufklärung verscheucht hatten, bewahrten ihn die Priester noch im Volke. Und so war die ganze Menschheit mit Abgötterei und Dämonismus, Magie und Theurgie erfüllt, als Christus auftrat, um den Glauben an einen allgemeinen Vater im Himmel zu predigen und die echte Gottesverehrung, von allem magischen und theurgischen Aberglauben gereinigt, nur auf Moralität zu gründen. Sein großes Werk: das Reich der Dämonen zu zerstören, konnte natürlich nicht in einigen Jahrhunderten durchgeführt werden, aber allzu schnell schon wurde es von seinen eigenen Jüngern umgerissen, und das Reich des Aberglaubens und Fanatismus wurde unter anderen Namen und Formen wieder hergestellt. Nur unsere eigene Zeit läßt sich an dem wüsten Durcheinander von Aufklärung und Aberglauben mit diesen ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung vergleichen, die auch nicht durch die Kämpfe eines Lucian gegen den Schwindelgeist gereinigt werden konnten. Der Dämonismus des Heidentums stieg wieder empor. Magie und Theurgie verquickten sich mit dem Christentum; die Legenden sind voll solch wüsten Aberglaubens, die Menschheit sank immer tiefer in das Dunkel zurück. Und das Licht der Aufklärung verlosch fast gänzlich. Die libri miraculorum, die goldene Legende, die acta sanctorum sind die Zeugen dieser ganz unbegreiflichen Unvernunft. Die Kirche maß sich alle Rechte über den menschlichen Verstand an. Der Glaube wurde in Dogmen und Formen gepresst; alle Toleranz hörte auf; die Priester waren durch ihre Zauberkünste die Herren der Welt. Die Religion war wieder Dämonisterei, das Priestertum Magie. Von dem ursprünglichen Christentum, welches das Reich der Dämonen zerstören wollte, blieb keine Spur. Noch heute herrschen die gleichen Mächte. Aber das Licht der Aufklärung soll die Finsternis des Dämonismus verscheuchen. Nichts in der Welt ist so heilig, daß es sich dem Richterstuhl der Vernunft entziehen dürfte. Nur müssen die Rechte der Vernunft auch wirklich durchgesetzt werden. Die Religion muß von allem Dämonismus gereinigt und nur auf die tätige Liebe gegründet werden.

Man vergleiche mit der hier geäußerten Verdammung der Legenden Wielands Aufsatz über den Trésor de l'âme,[1]) wo er es nur darum für nötig erklärte, von diesen Ammenmärchen Notiz zu nehmen, weil sie der Menschheit so unendlich nachteilig waren, indem sie die sittlichen Begriffe des Volkes verfälschten, seinen Menschenverstand abstumpften und dem Lichte der Vernunft den Zugang versperrten. Mögen solche Märchen unter ganz rohen, unwissenden und sinnlichen Menschen noch von einigem Nutzen sein können, in unserer Zeit ist es mit der Aufklärung schon so weit gekommen, daß man ihr den freiesten Lauf lassen muß, wenn sie nicht schädlich werden soll. Unter den zu Mustern dieser unsinnigen Ammenmärchen ausgezogenen Legenden ist auch die Erzählung von der Nonne Beatrix, deren Dienste in ihrer Abwesenheit die Jungfrau Maria selbst versorgt. Jene Legende, die nach mannigfacher Bearbeitung unter Gottfried Keller's Händen ihre goldene Form gefunden hat. Wieland hatte eben in seinem Aufklärungseifer keine Zeit und keinen Sinn für die poetische Schönheit dieser christlichen Mythologie. Wie anders Herder!

Wieland selbst aber hat einen Legendenstoff dichterisch verarbeitet: Klelia und Sinibald (1783). In der Einleitung verkündigt der Dichter, daß er diesmal auf alles Wunderbare verzichten wolle. Den Orthodoxen der Natur zu großem Trost. Nur einmal wird die heilige Kathrine im Traum erscheinen und einmal auch einer von den braunen Geistern im Spiele sein. Aber dergleichen pflegt ja täglich zu geschehen, und in den Zeiten der Legende mußte Beelzebub überall dabei sein.

Man kann sich denken, daß die „alberne Legende" in diesem Gedichte nicht zum besten fortkommt. Alles, was auf den katholischen Heiligenglauben und Kultus Beziehung hat, wird von Wielands leichtfertigem Spotte getroffen. Die Rolle des Liebesgottes wird hier von Asmodi oder Satanas gespielt, der als Fliege oder Motte erscheint und den Liebenden schlimme Gedanken einflößt, die sie aber gewiß auch ohne ihn bekommen hätten. Besonders hat es Wieland auf die bildlichen Darstellungen und die Verehrung der Heiligen abgesehen. Als er aber eine himmlische Szene zwischen der heiligen Kathrine,

---

[1]) XXXVI, 111 ff.

die Sinibald in ihrem Bilde beleidigt hat, und ihren Freundinnen, den Bärbchen, Rhadegunden und Urseln schildern will, bricht er plötzlich ab: „Eh' dir Sankt ErnulfsBlitz die Zunge schlitzt!“ — Von überirdschen Dingen geziemt sich's nicht in diesem Ton zu singen. Es folgt denn auch eine wunderschöne Darstellung des heiligen Traumgesichts. Übrigens hat Wieland sein Versprechen bezüglich des Wunderbaren nicht gehalten. Denn bei einem Schiffbruch schickt die heilige Kathrine den großen Christoph (dessen Legende, wie man sich erinnert, von Wieland für ganz besonders albern und widersinnig erklärt wurde) ihrem Schützling zu Hilfe herab und macht das Werk Asmodis, der nach dem Berichte des Legendenerzählers den Sturm erregt hatte, zu nichte. Dieses zehn Bücher lange Gedicht ist von Ausfällen gegen den katholischen Glauben und Kultus voll.

Wie gegen den Katholizismus hat sich Wieland auch gegen die moderne Naturwissenschaft gewendet. Den animalischen Magnetismus, dessen Ergebnisse er auf Imagination, Trugschlüsse und Täuschung zurückführte, betrachtete er bei unserer angeborenen Liebe zum Wunderbaren gerade zur Zeit der größten Aufklärung als eine Quelle von Wunderglauben, Geisterseherei und Magie. Mesmer schien ihm ein Charlatan und Betrüger zu sein, wie Cagliostro.[1]) „Eine Lustreise ins Elysium“ spottet über die Gläubigen, welche aus dem Magnetismus und Somnambulismus voreilige Schlüsse auf die Entschleierung der Natur und die Herrschaft des Geistes ziehen. Noch kann er nicht in dem Element der Salamander leben und die Beobachtungen von Gabalis über die Schönheit der Salamandrinnen bestätigen. Aber gewiß werden wir es noch vor Ablauf des Jahrhunderts erreichen, im Wasser und Feuer unter Ondinen und Salamandern zu leben und überhaupt alle Wunder der Mythologie zu realisieren.[2])

Mit dem Peregrinus Proteus beginnt die Reihe der Romane,

---

[1]) Magnetismus 1787. XXXV, 328 ff.

[2]) 1787. XXXI, 393 ff. Vgl. auch Euthanasia, Gespräche von Geister- und Gespenstererscheinungen XXX, 105 ff. Svedenborg spielt in ihnen eine große Rolle. Wieland erklärt all diese Erscheinungen als Betrug oder Selbsttäuschung, Leichtgläubigkeit, Hang zum Wunderbaren, Zusätze einer erhitzten Phantasie, Betrug von Priestern und Mystagogen.

welche Wielands neue Erkenntnisse von der ursprünglichen Notwendigkeit und Berechtigung der Mythologie, von Heidentum und Christentum in erzählender Form darstellen. Der Roman ist dem Stoffe und vielen Einzelheiten nach aus Lucian geschöpft. Lucianisch vor allem ist das Thema, das dieser Roman in Gesprächen[1]) mit dem Don Sylvio und Agathon teilt: der Kampf gegen die buchstäbliche Auffassung der Mythologie. Aber Lucian hatte den Peregrinus als Gaukler und Betrüger hingestellt; Wieland dagegen sucht seine Erscheinung durch die mythologische Psychologie zu rechtfertigen: Peregrinus ist kein Betrüger, sondern ein Betrogener. Der erste Grund von Peregrins Schwärmerei liegt wieder einmal in seiner Erziehung. Der alte Proteus sammelte Bücher von Göttern und Geistern und ihren Mysterien, von Hermes, Zoroaster, Budda und Orpheus, kurz alles, womit griechische und barbarische Beutelschneider, herumziehende Bettelpriester der Isis oder der großen Göttermutter die gern betrogene Leichtgläubigkeit müßiger Toren zinsbar zu machen wußten. In solcher Schule wuchs der junge Proteus auf. Dem Alten aber war das Wunderbare nur ein Spiel, Märchen und Träumerei. Der Junge wollte in den tiefsten Sinn der Mysterien dringen, die er für Realitäten hielt und selbst verrichten wollte. Er setzte seine ganze Existenz an eine Eudämonie, die ihn — wie Agathon — mit Dämonen und Göttern in Gemeinschaft bringen sollte. Lucian fragt ihn: stieg dir nie ein Zweifel an dem Dasein dieser wunderbaren Wesen auf? Fragtest du dich nie selbst, woher weiß ich, daß es Dämonen und Götter gibt? Niemals. Denn die Seele Peregrins war mit lauter Idealen von Schönheit und Vollkommenheit angefüllt. In solcher Schwärmerei fällt er — gleich Agathon — schmählichem Betrug anheim. Diokleas magische Theurgie zaubert ihm die wirkliche Gemeinschaft

[1]) Die Form dieses Romans ist ein Gespräch zwischen Lucian und Peregrinus im Lande der Seelen. Denn Wieland hatte „die kleine Naturgabe“ mit dem berühmten Geisterseher Svedenborg gemein, daß sein Geist die Unterredungen verstorbener Menschen belauschen konnte. Aber er wollte diese Gabe nicht zur Stiftung einer neuen Religion, sondern bloß zur Ergötzung und Förderung der Menschenkunde und Menschenliebe anwenden. Vgl. die Vorrede.

mit der Göttin vor; das ganze System seiner theurgischen Schwärmerei wird durch diese offenbare Theophanie neu gestützt. Da entdeckt er den Betrug. Seine Einbildungskraft ist abgekühlt. Aber die zurückgebliebene Leere seiner Seele verlangt nach Ausfüllung. So kommt er mit den Christianern zusammen und vernimmt ihre Botschaft: das Reich der Dämonen hat ein Ende. Sie haben keine Gewalt mehr über dich. Das Reich des Lichtes ist nah. Du wirst in Mysterien, wovon jene zu Eleusis nur täuschende Schatten sind, zur Anschauung eines ganz anderen Lichtes kommen. Ein ganz anderer Führer der Seelen, als jener fabelhafte Hermes, wird das Göttliche in dir zu seinem Ursprung zurückführen. Aber die Ertötung des sinnlichen Menschen ist zur Geburt des göttlichen Menschen nötig. Peregrinus findet diese Ideen schon in Plato. Die Weisen unter den abgöttischen Völkern waren eben oft, ohne es zu wissen, Vorboten des Gottgesandten. Lucian erwidert: das Außerordentliche dieser Lehre hätte sich verlieren müssen, sobald du bedachtest, daß die Geschichte oder, um ihren rechten Namen zu nennen, die Mythologie dieser Göttersöhne in der Hauptsache immer dieselben Erscheinungen gibt. All diese Wundermänner täuschten ihre Anhänger absichtlich, wie die Stifter der eleusinischen Mysterien, oder sie täuschten sich selbst durch ihren Enthusiasmus. Peregrinus wird nun zur Anschauung der höchsten Geheimnisse im Reiche des Lichtes zugelassen und empfängt von dem christlichen Mystagogen den Unterricht in der erhabenen Gnosis, hinter deren emblematischen und allegorischen Bildern Kerinthus das wahre Geheimnis seiner politischen Pläne verbirgt. Peregrinus aber, dessen unheilbare Phantasie in dieser aus magischen und kabbalistischen Quellen geschöpften Gnosis die Befriedigung seiner höchsten Wünsche ahnt und in dieser magischen Theurgie schon das dämonische Zusammenfließen mit der göttlichen Natur wirklich zu erfahren meint, nimmt die Bilder für die Sache selbst und glaubt in den versinnlichten Begriffen der gnostischen Theosophie die Aeonen oder Urkräfte und das ewige Urwesen, aus welchem sie ausströmen, selbst anzuschauen und zu besitzen. Und diese wörtliche Auffassung der mythologischen Bilder überzeugt seine Meister, daß er nur als Mittel zu ihren

Zwecken zu brauchen sei, und sie nehmen nicht die Binde von seinen Augen. Das aber tut Dioklea, die ihn einst betrog. Und Peregrinus erfährt die Wahrheit, die an Herders Auffassung der ältesten Lehrart gemahnt: die Offenbarungen der unsichtbaren Welt sind nichts als Poesie: entweder bildliche Einkleidungen großer Wahrheiten, um sie, die in ihrer reinen Form dem Menschen unverständlich sein würden, anschaulich und eben dadurch wirksam zu machen, oder Versinnlichungen edler Zwecke, welche alle Kräfte der sinnlichen Menschheit in Bewegung setzen. Die Natur selbst täuscht durch Phantasie und Leidenschaften. Also dürfen sich auch die Gesetzgeber und Religionsstifter dieser natürlichen Mittel zur Beförderung des allgemeinen Menschenglückes bedienen.

Während Wieland mit Peregrinus Proteus den Betrogenen darstellt, schildert er in seinem nächsten Roman, Agathodämon, den Betrüger. Aber wieder ist der gleiche Unterschied von Lucian zu konstatieren. Agathodämon — Apollonius ist kein gemeiner und eigennütziger Gaukler, als welchen Lucian ihn brandmarkte, sondern ein Erzieher und Lehrer der Menschheit und ein heroischer Religionsstifter. Dieser Roman gibt die tiefste Darstellung von dem Wesen der Mythologie, zu der sich Wieland jemals aufgeschwungen hat. Ja, der ganze Roman ist nichts als eine Rechtfertigung der Mythologie. Man erkennt den Einfluß Winckelmanns und Herders. Ein besonderes Interesse gewinnt dieser Roman auch dadurch, daß er offenbar als ein Vorbild zu Tiecks Erzählung „Der Alte vom Berge“ angesehen werden muß. Gleich die ganze Einleitung weist darauf hin. Hegesias erzählt sein Abenteuer mit dem außerordentlichen Manne in den weißen Bergen. Er kam auf einer Wanderung zu Ziegenhirten und geriet auf die Lieblingsmaterie dieser Leute: wunderbare Geschichten von Ahnungen, Erscheinungen, Zaubereien und Verwandlungen. Sie erzählen ihm, daß ein wunderbarer Dämon in ihrer Gegend hause. Hegesias macht sich voll Neugierde auf die Suche, da er überzeugt ist, daß es nie andere Dämonen als Menschen gegeben hat. Er findet einen uralten und majestätischen Mann, der ihm wirklich ein Dämon zu sein scheint. Der Alte aber belehrt ihn: zwei unverträglich scheinende Eigenschaften in unserer Natur vereinigen sich, um die Idee von

Dämonen und Göttern in unserer Seele zu erzeugen: der angeborene Drang, uns über die sichtbare Welt der Sinne ins Unendliche emporzuschwingen, und die Unmöglichkeit, aus den Schranken unserer Vorstellungskraft herauszukommen. Es ist ein wunderbares Etwas in uns, das immer geneigt ist, die Dinge außer uns als bloßen Stoff zu behandeln und nach eigenem Entwurf neue Welten daraus zu bauen. Durch eine unwiderstehliche Notwendigkeit wird der Mensch wider Willen genötigt, immer sich selbst zum Maß, Muster und Urbild der Wesen zu nehmen. Diese Notwendigkeit gab im Jugendalter der Welt den Dämonen als unsichtbaren Bildnern, Bewegern und Beschützern der sichtbaren Dinge im Mikrokosmos seiner Ideenwelt das Dasein. In dieser Herleitung der Mythologie aus einer inneren Notwendigkeit, welche den Menschen zwingt, sich selbst zum Maß und Urbild der Wesen zu nehmen, sind Herders tiefgehende Erkenntnisse sofort herauszumerken. Dazu nun kommt Winckelmanns deutlich wahrnehmbarer Einfluß: mit unsichtbaren Dämonen können sich die Menschen nicht behelfen. Auch das Unsichtbare muß ihnen, wenn es etwas sein soll, Gestalt bekommen. Die Dämonen aber konnten schicklicher Weise keine andere als die Gestalt der Menschen bekommen. Alle anderen Versuche bleiben ewig fruchtlos. Zwar kann und soll der Dichter und der bildende Künstler, um uns würdige Göttergestalten zu zeigen, die menschlichen Modelle von allen der Einzelheit anklebenden Eigentümlichkeiten befreien und sie in ihrer reinsten Schönheit und höchsten Vollkommenheit darstellen. Aber nichtsdestoweniger werden seine Götter, sobald er sie erscheinen läßt, zu dem, was sie in seiner eigenen Einbildung zu sein genötigt sind: zu Menschen.

Man vergleiche mit dieser Auseinandersetzung Agathodämons auch Wielands Aufsatz „Über die Ideale der griechischen Künstler . .“, der durch eine Abhandlung Lavaters in den physiognomischen Fragmenten über Ideale der Alten, schöne Natur und Nachahmung veranlaßt wurde.[1]) Hier bestreitet Wieland Lavaters Meinung, daß die griechischen Menschen schöner und besser waren als die modernen, und daher auch die griechische

---

[1]) Lavater III, 40 ff. Wieland XXXIV, 115 ff. Vgl. 395 ff.

Kunst um so vorzüglicher als die moderne sei. Wieland macht einen Unterschied zwischen den Bildern der Götter und den wirklichen Bildnissen einzelner Menschen. Abbildungen einzelner Naturen sind freilich immer unwahr, eine Art von Karikatur, höchstens Approximation. Bilder der Götter hingegen, deren Urbilder kein Mensch mit Augen gesehen hatte, mußten nach einer ganz anderen Regel gemacht und beurteilt werden. Diese sind in Rücksicht auf den Gegenstand ihrer Natur nach unwahr, werden aber desto unwahrer, je mehr sie sich der einzelnen Menschheit nähern. Bei ihnen hat keine Approximation statt, weil keine Vergleichung des Bildes mit dem Urbilde stattfindet. Alles kommt bloß auf den Eindruck an, den sie auf den Beschauer machen. Glaubt man in heiligem Schauer unter der menschlichen Hülle den gegenwärtigen Gott zu fühlen, so ist die Absicht von Priester und Künstler erreicht. Das freilich kann man nur von dem olympischen Jupiter des Phidias behaupten.[1])

Die Götter haben also, fährt Agathodämon fort, keine andere Existenz, als die sie durch die Gesänge der Dichter, den Meißel der Bildhauer und den Glauben des Volkes erhalten. Denn anders als in sinnlicher Gestalt können sie sich uns nicht offenbaren. Sie sind idealisierte Menschen. Und nicht nur in der äußeren Gestalt. Auch für ihre innere Form, sofern sie als geistige Wesen gedacht werden, muß die Menschennatur der notwendige Typus bleiben (Herder!). Aber wir sollen die Würde der eigenen Natur erkennen. Der Mensch kann nichts Größeres denken als sich selbst. Und nur die wesentliche Form seiner eigenen Natur ist die Grenze seines ewigen Wachstums. Wir vernehmen die Verkündung des Humanitätsideales, wie Herder es in den griechischen Göttern verwirklicht sah, wie Winckelmann es in ihnen dargestellt hatte: die griechischen Götter sind Ideale der Humanität.

Agathodämon erzählt seine eigene Geschichte. Er lernte die Mysterien von Samothrace kennen, wo die Orphiker in dem Tempel der Göttermutter ihren Hauptsitz hatten. Hier

---

[1]) Die Wirkung dieses Werkes beschreibt Wieland nach Cicero, Quintilian und Epiktet. Wir werden diesen Ideen in Wielands nächstem Roman, Aristipp, und in seinen Göttergesprächen wieder begegnen.

fand er Schwärmer und Betrogene, die an die Schwärmereien der Dämonologie, Magie und Theurgie glaubten, und die Erleuchteten, die sich der anderen zu ihren großen Zwecken als Mittel bedienten. Der Zweck war: der alten Volksreligion wieder aufzuhelfen, weil die Wohlfahrt des menschlichen Geschlechtes nach ihrer Überzeugung an dem alten Glauben hing. Unbedenklich bedienten sie sich dazu des Betruges durch Orakel und Theophanien. Der Mensch muß erst zur Vernunft erzogen werden. So lange ihn die Sinnlichkeit noch gefangen hält, ist die Täuschung der Phantasie unentbehrlich. Ist die Vernunft einmal frei, bedarf es solcher Mittel nicht mehr. Dann ist die goldene Zeit: die Zeit ohne Mythologie. Die alten Mystagogen also waren edle und erleuchtete Erzieher der Menschheit. Erst die Priester und Herrscher mißbrauchten ihre Mittel. Agathodämon selbst bediente sich als Priester der heiligen Kabiren solch betrügerischer Mittel, um die menschliche Kultur zu fördern. Er benutzte den abergläubischen Wahn des sinnlichen Menschen zur Erziehung des Menschengeschlechtes. Er ist kein anderer wie — Apollonius, der berüchtigte Wundermann. Wie aber konnte aus einem so lichten Geiste, dessen Lebensaufgabe die höchste Veredlung der Menschheit war, ein so fanatischer Wiederhersteller des Dämonismus werden, als den ihn Damis in seinem Buche beschreibt? Die Erklärung ist: Damis hielt in seinem ungeheuren Drang zum Wunderglauben seinen Meister für einen wirklichen Dämon, dem er die tollsten Wundertaten andichtete. Aber all diese Totenerweckungen und wunderbaren Heilungen erklären sich ganz natürlich aus den Erfahrungen der neuen Naturwissenschaft und des animalischen Magnetismus. Die Augenzeugen solcher Taten sahen natürlich immer noch mehr, als sie gesehen haben konnten, weil ihre erhitzte Phantasie und Begeisterung sie für die Wirklichkeit blendete. So versucht hier Wieland — Apollonius das Entstehen und die Verbreitung des Mythenglaubens im Hinblick auf das Christentum zu erklären, wie es später auf historisch-kritischer Grundlage David Fr. Strauß versuchte. Den Begriff des Übernatürlichen lehnt Apollonius ab. Die Natur umfaßt Alles. Sie ladet auch zu Dämonismus und Magie ein. Beide aber sind unzertrennlich, wenn auch ihre Quellen verschieden

sind. Die erste Quelle des Dämonismus ist der den Menschen wesentliche Trieb, alles sich selbst zu assimilieren. Der Mechanismus der menschlichen Vorstellungskraft ist genötigt, sich selbst mit seinen Begriffen von Ursache und Wirkung gleichsam in den Dingen außer sich zu spiegeln und allem Leblosen etwas von seinem Leben, allem Lebenden etwas von seiner Seele mitzuteilen. Wieder also machen sich Herders Ideen geltend. So entstand die unendliche Menge von menschenähnlichen Dämonen im Himmel und auf Erden, welche als die Ursachen aller Naturerscheinungen mit übermenschlicher Macht begabt wurden. Dies ist der Ursprung aller dämonistischen Religion. Priester und Mystagogen, Dichter und Bildner verarbeiteten nach und nach einen so reichen und bildsamen Stoff. Unleugbar haben die Bildner sich am wenigsten an den Göttern versündigt, denn sie gewöhnten uns an erhabene Vorstellungen von ihnen. Das tat Homer nicht. Die Priester und Mystagogen aber mißbrauchten den Volksglauben zu ihren eigenen Zwecken. Ihr Mittel war die Magie. Auch die ersten Quellen der Magie liegen in der Natur und zwar in dem Glauben sinnlicher Völker an die Realität ihrer Träume. Traumerscheinungen, die aus den Kräften der Natur und den Gesetzen der Bewegung nicht erklärbar sind, erzeugen in Menschen, die von dem Ursprung und der Beschaffenheit von Träumen noch keinen Begriff haben, notwendigerweise den Glauben an übernatürliche Dinge oder an eine zweifache Natur. Den meisten Eindruck mußte die häufige Traumerscheinung verstorbener Personen machen, woraus der Glaube an ein Land der Seelen, Hades und Elysium, entstand. Die Traumdeuterkunst der Priester gehört dem Dämonismus und der Magie mit gleichem Rechte an und war ihr natürliches Band. Seitdem hat sich die Magie wieder von der Religion getrennt. Aber die Zeit naht schon, wo sie zur Stütze des erlöschenden Götterglaubens wieder zu Hilfe gerufen wird. Aber sie werden gegen den immer wachsenden Strom der allgemeinen Meinung nichts ausrichten. Die Dämonenreligion ist allzu baufällig geworden; sie war nur ein Pandämonium, das wahre Pantheon ist noch zu erwarten. Einst freilich war sie die Grundlage der Kultur und Humanität. Denn alles stand nach dem Volksglauben unter dem Schutz und der

Aufsicht der Götter. Man kann von den Göttern einer Nation auf den Grad ihrer Humanität schließen. Das Schöne und Zweckmäßige der alten Religion ist also unverkennbar. Aber sie konnte der wohltätigen Absicht ihrer Stifter auf die Dauer nicht entsprechen. Jede Religion geht mit den Fortschritten der Aufklärung zurück. Die Götter werden zu bloßen Namen, die Bilder treten an ihre Stelle. Die Sittlichkeit sinkt immer mehr. Schwärmerei und Magie blühen. Das Pandämonium ist zum Sturze reif. In so tiefgesunkenen Menschen wollte Agathodämon das erstorbene Gefühl von der Würde ihrer Natur wieder auferwecken. Er bediente sich ihrer religiösen Schwärmerei zu ihrer moralischen Besserung. Die Täuschung der Phantasie ist unschuldig, wenn sie zweckmäßig ist. Er ließ sich als einen Vertrauten der Götter verehren, tat Wunder durch starke Einwirkung auf Nerven und Phantasie und gründete einen mystischen Orden, dessen höchstes Ziel Kosmopolitismus war.[1]) Ein Mann aber lebt unter seinen Zeitgenossen, der ohne Geheimanstalten und Blendwerke auf dem geradesten Wege das Ziel zum Heile der Menschheit erreichen wird, das Apollonius verfehlte. Die Christianer werden das große Werk der sittlichen Besserung und Veredelung des Menschengeschlechtes vollführen. Christus ist gekommen, das Reich der Dämonen, welche sich als Götter verehren lassen, zu zerstören und das neue Gottesreich zu gründen.[2]) Was freilich im Geiste des ersten Stifters reine Angelegenheit des Herzens war, gewann durch seine Jünger eine Form, in der bereits die ganze Anlage zu einer neuen Art von Mythologie und Dämonismus unter einer neuen Gestalt zu erblicken ist. Während doch Christus kam, das Reich der Dämonen zu zerstören, zeugt schon jetzt die abergläubische Verehrung der Märtyrer und Heiligen von dieser neuen Mythologie. Mit den Bildern dieser neuen Art von Schutzgöttern werden sie ihre Tempel anfüllen und schließlich auch an diese Bilder Gebete richten. Einst aber wird die so humane und rein praktische Theosophie

[1]) Vgl. dazu Wielands Aufsatz: Das Geheimnis des Kosmopoliten-Ordens. 1788. Bd. XXX.

[2]) Wieland gibt hier höchst einsichtsvolle, in vielem an Herder gemahnende Erkenntnisse über die historische Notwendigkeit und Bedingtheit des Christentums.

jenes einzigen Lehrers der Menschheit in ihrer ursprünglichen Reinheit zur allgemeinsamen Religion des Menschengeschlechtes erhoben werden. Diese Theosophie ist das höchste Ideal der moralischen Güte und Vollkommenheit der menschlichen Natur. Was schließlich Apollonius als seinen eigenen Gott und seine eigene Religion bekennt, das ist nichts anderes als der Hymnus Shaftesburys auf die Gegenwart des allgemeinen Genius der Natur, des liebenden und versorgenden Allvaters, der aus der grenzenlosen Natur, der ewigen Ordnung und Harmonie der Dinge und dem allgemeinen Leben zu Herz und Sinnen spricht.

Auch der letzte der hier zu behandelnden Romane: „Aristipp“ ist eine Rechtfertigung der ursprünglichen Mythologie und der griechischen Götterbilder vom Standpunkte der Humanität, sowie andererseits auch die Rechtfertigung eines aufgeklärten Mannes, der als Atheist verfolgt und geächtet worden war. Aristipp ist ein aufgeklärter Geist. Er schaut in der See keine Meergötter und Meermädchen. Was hätte nicht ein Dichter in dem für ihn so leeren Elemente gefunden. Auf Kreta besucht er spottend das Grab des unsterblichen Königs der Menschen und Götter.[1]) In Olympia aber wirkt die unvergleichliche Jupiterstatue des Phidias auch auf ihn wie eine himmlische Erscheinung. Jener wunderbare Schauer ergreift ihn, den der gläubige Haufe für ein unmittelbares Zeichen der göttlichen Gegenwart hält. Er aber findet die Ursache in der titanischen Größe der Statue und stimmt den Pythagoräern darin bei, daß Phidias der Religion einen größeren Dienst erwiesen habe, als alle Priester und Dichter. Der Mensch ist nun einmal durch seine Natur genötigt, er wolle oder wolle nicht, sich die Gottheit unter menschlicher Gestalt vorzubilden. Homer erregt nur schwankende Phantome. Die Kunst des Bildners hält die Einbildungskraft auf einer bestimmten Gestalt fest.[2]) Dann begegnet Aristipp einem Künstler, der die olympischen Götter in die pöbelhaftesten Mißgestalten travestiert und sich ärgert, wenn er so manchen großen Künstler alle seine Kräfte aufbieten sieht, für diese unsittlichen Idole, in welchen der schnödeste Betrug und der sinnloseste Aberglaube alle Unarten und Torheiten der mensch-

[1]) XXII, 5. Vgl. Lucian. [2]) 29—34.

lichen Natur vergöttert hat, mehr als menschliche Formen zu erfinden, um sie in prachtvollen Tempeln dem dummen Haufen zur Anbetung aufzustellen. Sind nicht seine eigenen Karikaturen den Göttern Homers viel angemessener als die erhabenen Gestalten eines Phidias? Der bloße Aberglaube hat dem Menschengeschlechte mehr Schaden zugefügt, als alle seine übrigen Schwachheiten und Laster zusammen. Darum schwor er den Göttern ewige Fehde.[1]) Gerade durch die vollständigste Befriedigung seiner religiösen Schwärmerei kam er zu diesem Atheismus. Er hatte selbst einst das größte Vergnügen an den mythologischen Kindereien und Ammenmärchen; aus den Mysterien Griechenlands und Asiens aber lernte er die Wahrheit, daß Götter und Priester Synonyma sind, daß all unsere Götter einmal Menschen waren und ihre Standeserhöhung nur den Priestern zu danken haben, welche durch sie regieren. Tartarus und Elysium sind nichts als ihre schlauen Erfindungen, wodurch sie die Leidenschaften der Menschen lenken. Eine solche Religion kann zur Veredlung der Menschheit nichts beitragen.[2]) Demokritos aber belehrt den Atheisten: Allerdings ist der heutige Priestertrug verächtlich; einst aber war er ein schickliches Mittel zu einem löblichen Zweck. In drei Epochen entwickelte sich die Volksreligion. Die erste ist die Zeit der noch ganz rohen Naturmenschen, da ein dumpfes Gefühl der unbegreiflichen Naturkräfte einen finsteren Aberglauben erzeugte. Die zweite Epoche ist die uralte Zeit, da die Titanen vom Kaukasus her sich eines großen Teiles von Hellas bemächtigten und ein zivilisiertes Reich stifteten. Die Geschichte dieser Titanen setzte sich mit der Zeit in Sagen und Märchen um, und aus den menschlichen Titanen wurden die Götter der Griechen. Hier also, wie auch sonst, bekennt sich Wieland zu der historischen Auffassung der Mythologie, deren Hauptvertreter zu seiner Zeit Banier war.[3]) Die dritte Epoche ist die Zeit des Kekrops, der die eleusinischen Mysterien stiftete;[4]) durch

[1]) XXIII, 117 f. [2]) 124—129.

[3]) Die gleiche Auffassung hat Wieland in seiner Dichtung: „Die Wahl des Herkules“, in seiner Lucianübersetzung und seinen Göttergesprächen niedergelegt.

[4]) Kekrops hat nach Aristoteles die orphischen Hymnen gedichtet.

sie trug die Religion zur Beförderung der Humanität bei. Dazu aber bedurfte es der sinnlichen Täuschungen der Phantasie. Und solange die Religion noch nicht ihre sittliche Kraft verloren hat, soll sie auch von den Weisen geachtet werden. So nötig es auch ist, den Aberglauben durch kluge Verbreitung der richtigen Begriffe von der Natur der Dinge nach und nach ganz zu entkräften.[1]) Auch die Götterkarikaturen des Diagoras finden ihre Abfertigung. Was berechtigt diesen Menschen, einer grillenhaften Phantasie zu Liebe die Ideale alles Schönen, Lieblichen und Erhabenen zu verunstalten. Wie kann er Homer zu seinem Mitschuldigen machen. Gewiß konnte sich Homer nicht über sein rohes Zeitalter hinaus bis zur göttlichen Natur selbst erheben. Aber er weiß das Menschenähnliche der Götter immer zu veredeln, und einer Stelle, wo sein Genius sich zur wirklichen Anschauung der himmlischen Naturen aufzuschwingen scheint, verdankt der Jupiter des Phidias sein Dasein. Und wie kann man es den großen Bildnern übelnehmen, daß sie sich vermittelst dessen, was an der menschlichen Natur das Schönste und Vollkommenste ist, zu so hohen Idealen von Göttergestalten erheben, daß wir in ihren Werken, wie in theurgischen Erscheinungen, Götter zu sehen glauben, obwohl wir doch im Grunde nur Menschen sehen. Ihr Verdienst ist es, daß sie in eben dem Augenblick, da sie die Religion des Volkes durch die würdigsten Vorstellungen, deren der gemeine Menschensinn fähig ist, reinigen, den Menschen zugleich anschaulich zu machen suchen, welcher Würde ihre eigene Natur fähig sei.[2])

§ 2. Die griechische Mythologie in Wielands Dichtung.

Wieland ist der erste gewesen, der Herders Forderung nach Neubelebung der griechischen Mythologie in jenem Sinne zu erfüllen suchte, der den großen mythologischen Schöpfungen

[1]) 135—138.

[2]) 151—153. Vgl. zu diesem Roman Wielands Aufzeichnung: „Diagoras der Melier“, welche eine Erklärung für seinen Atheismus in seiner Überzeugung sucht, daß die Götter der Griechen keine Wesen außer uns seien, daß weder die Natur noch die Ökonomie der menschlichen Dinge durch Voraussetzung einer unserm Verstand unzugänglichen Grundursache begreiflicher werde. XXV, 125 ff.

der klassischen Epoche in unserer Literatur das Dasein gab. Die griechische Mythologie, deren Schönheit und Humanität durch Winckelmann und Herder enthüllt worden war, hatte sich dadurch als fähig erwiesen, den ganzen Gehalt der modernen Zeit in sich aufzunehmen. Es galt den Geist des Christentums in ihren schönen Formen zur Erscheinung zu bringen. Eine christliche Deutung der alten Mythologie lag ja nicht gerade fern, seit Vossius die Mythologie für mißverstandene Offenbarung erklärt hatte. Die meisten Neuschöpfungen der griechischen Mythologie sind Christianisierungen. Merkwürdig genug ist es, daß gerade die musikalischen Gattungen: das Singspiel und die Kantate an der Spitze solcher Neuschöpfungen stehen. Wieland war ihr erster Schöpfer. Werfen wir zunächst einen Blick auf Wielands frühere Gedichte aus der griechischen Mythologie. Schon in seinen frühesten Jahren beschäftigte ihn die milesische Fabel von Amor und Psyche. Sie sollte eine „allegorische Naturgeschichte der Seele" werden. Man wird etwa an die Wirkung der Liebe auf die Entwicklung der Seele zu denken haben. Aber das „psychologische Feenmärchen", das sich gewiß im Rahmen von Wielands seraphischer Stimmung gehalten hätte und eine Verherrlichung platonischer Liebe geworden wäre, kam in jenen Jahren nicht zur Ausführung. Erst als Wieland der Schwärmerei entsagt hatte, tauchte ihm die Idee wieder auf, und nun sollte sie zum Symbol seines eigenen Erlebnisses werden und den Sieg der Liebe über die Schwärmerei darstellen. Nur Bruchstücke des groß angelegten Planes wurden ausgeführt. Anderes ging in andere Gedichte, wie den Idris, den neuen Amadis und Musarion über, die ja den gleichen Gedanken behandelten. Die Einleitung zu den im Jahre 1767 gedichteten Teilen ist für die Gattung dieser allegorischen Gedichte eine Schutzrede, welche Wieland damals noch für nicht ganz unzeitig, später — 1795 — für sehr unnötig erklärte. Dazwischen lagen ja Herders, Goethes und Schillers Neuschöpfungen. Wieland beruft sich da auf die alten Fabeldichter und Weisen, welche die allzu blendende Wahrheit in bildliche Gewänder hüllten.[1]) Ein großer Teil des Gedanken-

[1]) Vgl. III, 209 ff. Noch im Aristipp wird das milesische Ammenmärchen von Amor und Psyche zu lehrhaftem Zwecke erzählt. XXIII, 287 ff.

gehaltes, der in dieser Dichtung verarbeitet werden sollte, ging in dem großen Gedicht: „Die Grazien“ auf (1769). Man muß es eigentlich eine philosophisch-dichterische Abhandlung mit eingestreuten Versen nennen, welche philosophische Gedanken von den Zusammenhängen zwischen Liebe, Schönheit und Grazie und dem Einfluß der Grazien auf Wissenschaft, Kunst und Kultur in mythischen Formen zur Darstellung bringt. Die Erfindung Wielands, daß aus der Verbindung des Schlafes mit der jüngsten Grazie die süßen Träume entstehen, und noch andere solcher Erfindungen in dieser Rhapsodie müssen als eigentliche Paramythien angesehen werden.

Eine ähnliche, aber ganz in Verse gefaßte Neuschöpfung der griechischen Mythologie ist: Das Leben ein Traum. Eine Träumerei bei einem Bilde des schlafenden Endymion (1771). In diesem unvollendeten Gedichte ist die Mythe von Endymion als das Symbol der Idee hingestellt, daß Einbildungen die Stärke von wirklichen Empfindungen haben können und also nicht weniger genußreich sind, als schöne Wirklichkeiten.

Solch mythisch-philosophische Abhandlungen müssen zusammen mit Herders ähnlichen Versuchen als die Vorläufer von Schillers philosophischen Schriften angesehen werden, welche an griechische Mythen anknüpfen und die eigene Philosophie in sie hineindeuten.

Paramythische Dichtungen sind auch Wielands Märchen: Narcissus und Narcissa und Daphnidion.[1])

In all seinen Gedichten, auch den rein romantischen, hat Wieland eine Fülle von Vergleichen und Bildern aus der griechischen Mythologie angebracht. Oft in burlesker Form. Er machte auch ganze Burlesken auf die griechischen Götter. Damit knüpfte er zunächst an Lucian an. Solche Verspottungen der Mythologie entsprachen Wielands aufklärerischen Tendenzen, denn in der Mythologie erblickte er den größten Feind der Aufklärung. Ihre Verspottung war eine Waffe gegen sie.

Die Komischen Erzählungen wurden durch Lucians Göttergespräche veranlaßt. Sie stellen die Mythen von Diana und Endymion, dem Urteil des Paris, Aurora und Cephalus in

---

[1]) Vgl. oben.

komisch-satirischer Weise dar,[1]) indem sie die eigentliche Unsittlichkeit dieser Geschichten nach dem Muster der französischen Gedichte in Lüsternheit verkehren. Man kann sagen, daß in diesen komischen Erzählungen weniger Lucianische Tendenz zu spüren ist, als vielmehr die Tendenz Grécourts. Die Götter erscheinen in all diesen Gedichten als höchst menschliche Wesen mit allen Schwächen der menschlichen Natur. Eine Fülle von Anachronismen und Anspielungen auf Modernes verwischt auch die letzte Spur des mythologischen Charakters in diesen Dichtungen.

Das 1771 begonnene, aber erst 1774 vollendete Gedicht: „Der verklagte Amor" ist auch nichts anderes wie die mythisch-philosophischen Abhandlungen Wielands: es will beweisen, daß ein glückliches Leben ohne Amor und die Grazien nicht möglich ist, und schildert demnach die Folgen, die sich für die seligen Götter aus der Entfernung dieser alles verschönernden Wesen vom Olymp ergeben. Diese seligen Götter aber werden nicht nur selbst in ihrer ganzen menschlichen Schwachheit dargestellt, Lucian selbst ist unter der Maske des Momus eingeführt und verspottet ihre unsittlichen Handlungen.[2])

Auch die Titanomachie (1775) ist ein burleskes Gedicht. Der Form nach sollte es sich an die von Goethe gemachten Versuche anschließen, uns eine Art von launisch-komischem Stil zu schaffen, und ist in Hans Sachsischer Manier abgefaßt. Dem Stoffe nach ist es eine Burleske auf die allzu menschlichen Götter der Griechen, gegen welche die Titanen heranziehen, als sie nach Art echter Epikuräer wie gewöhnlich beim Schäkern und Lachen und Trinken und Essen sind.[3])

Mit seinen mythologischen Singspielen aber machte Wieland einen sehr ernsten Gebrauch von der griechischen Mythologie

---

[1]) Diana und Endymion nach dem 11. Göttergespräch von Lucian. Das Urteil des Paris nennt Wieland selbst eine scherzhafte Erzählung nach Lucian. Vgl. das 24. Göttergespräch. Aurora und Cephalus schließt sich mit starker Änderung an Ovids Metamorphosen. Der tragische Schluß mußte dem scherzhaften Charakter des Gedichtes gemäß geändert werden.

[2]) Momus spielt ja auch in Lucians Schriften diese Rolle.

[3]) Vgl. auch „Zweierlei Götterglück". XII, 129.

in Herders Sinne. Sie leiten die großen Schöpfungen der klassischen Dichtung ein.

Die Oper war schon seit ihrem Entstehen als Wiedergeburt des griechischen Dramas auf die klassische Mythologie angewiesen. Ihren Höhepunkt erreichte die mythologische Oper in Italien mit ihrem Meister Metastasio, und in Frankreich mit Quinault. Auch in Deutschland war sie bis in das 18. Jahrhundert hinein eine sehr beliebte Gattung, weil gerade der mythologische Apparat die prunkvollsten Dekorationen und Ballette ermöglichte. Als aber dieser Apparat des Wunderbaren immer mehr zum Selbstzweck wurde, verfiel die mythologische Oper der Verachtung und dem Spotte der gebildeten Welt. Gottsched, der überall die Gesetze der Vernunft vertrat, bekämpfte sie mit Erfolg. Batteux's Einfluß freilich stärkte noch ihre Stellung. Er nannte kurzweg die Oper die Vorstellung einer wunderbaren Handlung, das Göttliche des Epos in ein Drama gebracht, dessen göttliche Personen sich den Menschen durch Wunderwerke kund tun. Ramler, Batteux's Übersetzer, gab ihm zu Gunsten der natürlichen Tragödie recht. Joh. A. Schlegel aber protestierte in seiner Übersetzung gegen diese Notwendigkeit der Götter in der Oper.

Opern, Singspiele und Melodramen wurden in jenen Zeiten nicht eben scharf unterschieden. Das mythologische Singspiel fand in Wieland einen gewichtigen Verteidiger. Er wollte es durch Aufgabe der unsinnigen Maschinerien, wodurch alle schönen Künste in dieser Gattung vereinigt werden sollten, als Tragödie oder rührendes Drama betrachten, das sich nur durch die Sprache der Musik von anderen Gattungen unterscheidet. Auch das griechische Drama war — wie schon Algarotti ausgeführt hatte — Singspiel. War ja doch die Oper von ihren Begründern als eine Wiedergeburt des griechischen Dramas gedacht worden. Ihre idealische Sprache liegt in ihrer Natur, womit wir den Begriff des Wunderbaren verknüpfen. Wenn wir uns einen würdigen und sinnlichen Begriff von einer Göttersprache machen wollen, so müßte es diese musikalische Sprache sein. Daher scheinen uns die griechischen Götter auf dem lyrischen Theater schicklicher zu sein als auf dem tragischen. Und darum passen mytho-

logische Gegenstände besser zum Singspiel als historische. Dasselbe läßt sich von Stoffen aus dem heroischen Zeitalter der Griechen behaupten. Den Menschen dieser Zeit scheint die Sprache der Musik angemessen, und so finden wir die Alcesten und Ariadnen auf dem lyrischen Theater ebenso natürlich als die Göttinnen und Nymphen. Auch von den Stoffen aus den Zeiten der Ritterschaft, aus welchen Ariost und Tasso geschöpft und nach ihnen italienische und französische Operndichter ihre Texte gefertigt haben, gilt eben dasselbe.[1]) Denn diese Zeiten unterscheiden sich nicht wesentlich.

Wieland selbst hat mit seinen Dichtungen, so hart er darum angegriffen wurde, die Gattung des Singspiels zu einer bisher noch nicht erreichten Höhe gehoben. Und das vor allem dadurch, daß er die dramatische Handlung wieder in ihre Rechte setzte und die griechischen Mythen — nach Herders lauter Forderung — mit modernem Gehalte zu erfüllen, zu verinnerlichen und zu versittlichen suchte. War es doch seinem ersten Versuch im lyrischen Drama: Die Wahl des Herkules vergönnt, eine nicht unbedeutende Wirkung auf Goethes Faust zu üben. Die erste Anregung zu dieser Dichtung wird Wieland durch Shaftesburys Idee des Gemäldes von der Wahl des Herkules erhalten haben. Er hielt eine Sittenlehre in allegorischen Gemälden nach dieser Idee Shaftesburys für ein vortreffliches Mittel zur Jugendbildung.[2]) In diesem lyrischen Drama wird die Erscheinung der Kakia und der Arete durch eine Szene des Herkules psychologisch vorbereitet, welche die Erscheinung der überirdischen Wesen zu einer dichterischen Versinnlichung innerlicher Seelenkämpfe erhebt. Herkules will sich den Banden der Liebe zu Dejanira entwinden, weil er göttliche Tatenkraft in sich fühlt. Die allegorischen Gottheiten der Lust und der Tugend zeigen ihm

[1]) Solche Stoffe aus der romantischen Ritterzeit haben in Deutschland z. B. Schiebeler — Musikalische Gedichte, Hamburg 1769 — und Michaelis — Einzelne Gedichte, Leipzig 1769 — in Operetten behandelt.

[2]) Theages 1760. XXXIII, 232. Noch in seinem Roman Aristipp läßt Wieland den Maler Kleonidas das berühmte allegorische Märchen von Prodikus, den Herkules auf dem Scheidewege, in zwei Seitenstücken malen. XXIII, 3.

nur das Rätsel des eigenen Herzens. Zwei Seelen — ach, ich fühl' es zu gewiß! — bekämpfen sich in meiner Brust mit gleicher Kraft: die bessere siegt, so lange du (Arete) redest; aber kaum ergreift mich diese Zauberin mit ihren Blicken wieder, so fühl ich eine andere in jeder Ader glühn. . . . . (Faust!) Aber die Tugend siegt, indem sie dem Helden eine ganz euhemeristische Erklärung der Mythologie gibt, welche ihn an die Vergöttlichung der menschlichen Wohltäter gemahnt. Und nun wird ein ganz christlicher Sinn in den griechischen Mythos gelegt: Herkules ist ein Gott, der nur auf diese Erde gesandt wurde, um nicht sich selbst zu leben, sondern um der Erde wohl zu tun. Nach Vollendung seines göttlichen Geschäftes soll er wieder zu den Göttern kehren. Leise Erinnerungen an die Sendung Christi tauchen auf. Und auch das zweite und berühmtere Singspiel Wielands: Alceste, welches ebenfalls die Gestalt des Herkules enthält, dient der christlichen Idee.

Es schildert den freiwilligen Liebestod der Alceste zur Rettung ihres Gatten Admetus und ihre Befreiung aus der Unterwelt durch Herkules, den Freund ihres Gatten. Die Idee des Ganzen ist: Aufopferung und Nächstenliebe sind die höchsten Tugenden, welche von den Göttern belohnt werden. Herkules der Gottmensch, welcher durch den Erdensöhnen versagte Taten sich den Weg zu seinem Vater Zeus und dem Olympos öffnen soll, ist Herr des Todes kraft der „großen Tat“. Auch hier wieder die Erinnerung an Christus.

Diese beiden Dramen haben in ihrer zyklischen Behandlung der christlichen Idee, der Verherrlichung der Aufopferung in den Formen des griechischen Mythos, einen sehr bedeutenden Einfluß auf Herders dramatische Dichtungen ausgeübt, welche, ebenfalls zyklisch, ganz die gleiche Idee in den gleichen Formen zur Darstellung bringen.[1])

Wielands Behandlung der griechischen Mythologie ist zweifellos allzu weichlich und sentimental. Er hat zu viel

[1]) Außerdem hat Wieland noch aus der Pandora ein Lustspiel mit Gesang gemacht, das dem alten Mythos einen scherzhaften, schließlich aber doch in ernster Bedeutung gipfelnden Sinn unterlegt, und aus dem Urteil des Midas ein komisches Singspiel, daß eine burleske Satire auf die Kritiker ist.

von der Art der französischen Klassizisten angenommen, welche aus den mythischen Gestalten höfische und galante Menschen machten. Auch gelang es ihm nicht, die christliche Idee ganz natürlich aus dem alten Mythos zu entwickeln. Der Kontrast griechischer und christlicher Gesinnung wird oft unangenehm fühlbar. Aber den übermütigen Spott des jungen Goethe hat er denn doch nicht verdient.

Wielands Singspiele und Briefe machten Schule. Seine Jünger trieben die Modernisierung der griechischen Mythologie bis zum Gipfel der Geschmacklosigkeit. Der Herkulesmythos erfreute sich der größten Beliebtheit, denn er war am leichtesten christlicher Deutung fähig. So dichtete der Wieland-Schüler J. B. Michaelis einen Herkules auf dem Oeta. Herkules will sich auf Verlangen der zürnenden Juno freiwillig der Feindin zum Opfer bringen. Sein Gehorsam aber versöhnt die Götter, und Hebe wird der Preis seiner Tugend. Ein Wechselgesang verherrlicht zum Schluß die christlichen Tugenden des Wohltuns und der Nächstenliebe.[1])

Ein zweiter Jünger Wielands, Johann Georg Jacobi, der sonst nur die Götter der Liebe und des Weines besang, hat ein Singspiel gedichtet: Der Tod des Orpheus.[2]) Das Thema ist die Liebestreue des frommen Sängers, um deretwillen er von den thracischen Weibern getötet wird. Die Anakreontik ist auch in dem höchst unbedeutenden Singspiel noch unverkennbar. Liebe, Wein und Gesang sind die treibenden Kräfte der Handlung, welche ebenfalls ein versittlichter Mythos sein soll.[3])

Und endlich hat auch Alxinger, der ebenfalls in Wielands Spuren ging, dem Herkulesmythos eine neue Seite abzugewinnen gesucht.[4]) Aus den Flammen findet Herkules den Weg zum

[1]) Auch Michaelis hat gleich Wieland die griechischen Mythen in durchaus komischer Weise zu Operetten verarbeitet, so seine von Neefe komponierte Operette: Amors Guckkasten. Operetten, Leipzig 1772.

[2]) Neues deutsches Museum, September 1790.

[3]) Jacobi hatte offenbar eine besondere Vorliebe für die Mythe von Orpheus. Vgl. seine Werke I, 202: Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging, und II, 122 f.: die Erzählung des Charmides von Orpheus und Eurydice mit dem Liede des Orpheus.

[4]) Neueste Gedichte, Wien 1794.

Olymp. Die Tugend hebt ihn in die Gemeinschaft der Götter empor.[1])

Es ist auffällig genug, daß gerade anakreontische und romantisierende Geister aus Wielands Schule sich an solche Aufgaben machten. Ihre spielerische Behandlung und oberflächliche Versittlichung der griechischen Mythen hat nicht gerade den Beweis erbracht, daß solch mythologische Stoffe der Form des Singspiels besonders angemessen seien. Nur einem gelang es, in dieser Gattung eine echte Dichtung zu schaffen. Es ist die Niobe des Maler Müller, die in anderem Zusammenhange beleuchtet werden soll. Wieland ist nicht ihr Vorbild gewesen.

§ 3. Die mythologische Kantate.

Wieland und Alxinger haben ihre Herkulesspiele Kantaten genannt. Diese Bezeichnung war zu jenen Zeiten sehr schwankend. Mit Vorliebe erhielten melodramatische Dichtungen diesen Namen, wenn sie Monodramen oder auch Duodramen waren. Daneben aber auch lyrische Ergüsse und Mischungen von epischer und dramatischer Darstellung.[2]) Die mythologischen Kantaten spielen in der Literatur des 18. Jahrhunderts eine bisher noch nicht hinreichend gewürdigte Rolle. Die Form stammt aus Italien. Hier waren schon zur Zeit der Renaissance rezitativische Einzelgesänge mythischer Gestalten Mode. Ihr großer Meister war Metastasio. Er kennt auch bereits die Kantate zu Zweien. Sein Duett zwischen Polyphem und Galathea ist eine mythologische Kantate in duodramatischer Form. Auch die hochberühmten Einzelszenen in seinen Dramen, wie der Monolog der verlassenen Dido, kommen hier in Betracht. Als zweites Formbeispiel wirkte Drydens berühmte Kantate: Das Alexanderfest oder die Macht der Musik zu Ehren des St. Cäcilientags,

---

[1]) Auch die musikalischen Gedichte von Joh. Samuel Patzke, Magdeburg und Leipzig, 1780, enthalten eine mythologische Operette: Die Taten des Herkules.

[2]) Vgl. auch Herders Aufsatz über Händel, wo der Unterschied des Oratoriums und der Kantate vom Melodrama weitläufig erörtert wird. Vgl. auch über geistliche Kantaten XX, 107.

welche von Händel komponiert, von Weiße, Ramler und Kosegarten nachgebildet wurde.[1])

Der eigentliche Schöpfer des melodramatischen Monologes mit mythischem Inhalt aber ist Rousseau. Sein Pygmalion, den er eine lyrische Szene nannte, stellt den Triumph der Natur über die Kunst dar. Diese mythologische Kantate ist freilich auf die deutschen Kantaten von Schlegel und Ramler, welche den gleichen Stoff behandeln, ganz ohne Einfluß gewesen, denn sie wurde erst 1771 herausgegeben.[2])

Joh. Elias Schlegel dichtete eine mythologische Kantate: Pygmalion. Die Form ist eine Mischung von Monolog und Erzählung, die schließlich in Dialog übergeht. Pygmalion will nur dem Ruhme und nicht der Liebe dienen. Da verliebt er sich in sein eigen Werk, das nun die Göttin der Liebe beseelt. Zum Schluß kommt höchst bezeichnend für den Dichter und seine Zeit die moralische Anwendung der Fabel: nicht allen, welche die Liebe höhnen, wird Venus noch am Ende gnädig sein. „Ein Stein, ein Bild setzt sie in Flammen. Und was sie lieben, bleibt ein Stein.“ Eine zweite Kantate Schlegels: Prokris und Cephalus schildert in der gleichen Form, wie Prokris, die aus Argwohn ihren Geliebten belauscht, irrtümlich von ihm erschossen wird. Die Moral steht diesmal in der Mitte: Vertrauen ist der Grund der Liebe. Argwohn kann nur Unglück bringen. Aus dem älteren Rousseau hat Schlegel eine Kantate Amymone übersetzt.

---

[1]) Weisse, Lyrische Gedichte, Teil III. Ramler, Poetische Werke, Teil II. Kosegarten, Schillers Musenalmanach 1800.

[2]) Vgl. Herder VIII, 659. Herder machte häufige Anspielungen auf Rousseaus und Ramlers Pygmalion, dichtete ja auch selbst ein Gedicht Pygmalion, als Symbol der wiederbelebten Kunst. Über Rousseaus Pygmalion vgl. auch Goethe in Wahrheit und Dichtung und an Zelter: Briefe (Sophienausgabe) XXIII, 3. Dezember 1812. Er wurde 1778 von Otto Heinrich von Gemmingen übersetzt. Joseph Laudes veröffentlichte einen Pygmalion nach Rousseau. G. F. W. Großmann schrieb ein Lustspiel Pygmalion nach Rousseau. Dresden 1776. Der Mythos wurde durch Bodmers kleines Epos: Pygmalion und Elise in die deutsche Dichtung eingeführt und dann sehr rasch beliebt, weil er vieler Auslegungen fähig war. Ramler selbst gibt in einem Anhang einige Belege für die Beliebtheit des Stoffes. Vgl. Poetische Werke 1825, II, 288 ff. Vgl. dazu besonders die Untersuchung von Edgar Istel.

Neptun rettet die Nymphe vor einem Faun, um sie nun selbst zu betören. Die Schlußmoral: die galanten Liebhaber sind viel gefährlicher als die frechen.[1]) Endlich hat Schlegel aus dem Metastasio den Triumph der Ehre übersetzt. Diese Kantate schildert den Seelenkampf des Achill zwischen Liebe und Ehre, der mit dem Sieg der Ehre endet. Nicht Krieg gegen den Liebesgott, nur Flucht vor ihm kann Rettung bringen.

Das lange noch nachwirkende Muster eines mythologischen Monologes, der als Melodrama zur Aufführung bestimmt war, wurde von Gerstenberg mit seiner Ariadne auf Naxos 1767 geschaffen. Die Quellen dieser dramatischen Kantate sind die monologischen Darstellungen der Ariadne bei Catull und Ovid. Auch der Monolog der verlassenen Ariadne in der von Monteverde komponierten Oper Rinuccinis hat seine Spuren hinterlassen. Ariadne erwacht auf Naxos. Ihr Glücksgefühl weicht ängstlicher Sehnsucht nach ihrem Gatten Theseus. Die Oreade des Felsens (nach italienischem Muster) verkündet ihr seine Flucht. Ein furchtbarer Ausbruch der Verzweiflung wird von aufsteigendem Stolz und gekränktem Selbstgefühl unterbrochen. Liebliche Erinnerungen an die Tage ihrer Kindheit und ihre heiße Liebe zu dem Ungetreuen tauchen auf. Die Reue packt sie über die eigene Verschuldung, daß sie die arme Mutter treulos verlassen hat. Und auf allen Seiten von Tod und Verderben umringt, stürzt sich die Verlassene ins Meer hinab. Man sieht: es ist eine dramatisch höchst bewegte, alle Stimmungen der menschlichen Seele wirkungsvoll durchlaufende Scene, die einer musikalischen Gestaltung sehr dankbare Aufgaben stellte. Vor allem aber: hier zum ersten Mal wird der griechische Mythos von einem echten Dichter zur Darstellung eines rein menschlichen Erlebnisses benutzt. Dadurch wurde nicht nur das musikalische Drama in eine höhere Sphäre gehoben; auch die reine Dichtung erhielt neue Möglichkeiten des dramatischen Ausdrucks, die in Goethes Proserpina gipfelten. Der Dichter wollte durch das Menschliche rühren, nicht durch das Wunderbare erstaunen.

[1]) Dieselbe Kantate Rousseaus wurde von Abr. Jakob Benzel höchst lüstern zu einer im Stile Wielands gehaltenen Verserzählung verarbeitet. Sieben kleine Gedichte, Berlin 1769: Amymone, eine komische Kantate.

Die Kantate wurde von Scheibe komponiert. Ihren Triumphzug über die deutschen Bühnen aber hielt sie in einer anderen Gestalt. Nachdem bereits 1774 eine „Ariadne auf Naxos von Herrn von Gerstenberg mit Veränderungen aus einem Briefe des Verfassers“ von J. C. F. Bach erschienen war[1]), gab ein Jahr darauf Joh. Chr. Brandes die Ariadne auf Naxos, ein Drama mit musikalischen Accompagnements heraus.[2]) Brandes' eigene Schöpfung ist vor allem die Hinzufügung einer ersten Szene, welche den Abschied des Theseus von der schlafenden Ariadne darstellt. Mit der Schilderung der Seelenkämpfe, welche Theseus leidet, da er die Geliebte um höherer Pflichten willen verlassen muß, sollte offenbar nicht nur eine männliche Gegenrolle geschaffen, sondern auch der alte Mythos für das moderne Gefühl gemildert, versittlicht und seelisch erklärt werden. Herder hat für sein eigenes Ariadnedrama von dieser Erweiterung viel gelernt. In der Komposition Bendas errang das Melodrama bis zum Anfang des neuen Jahrhunderts die glänzendsten Erfolge. Ariadne und Theseus waren Paraderollen aller großen Schauspielerinnen und Darsteller. Noch im Jahre 1803 konnte eine Travestie erscheinen: Ariadne auf Naxos, travestiert. Ein musikalisches Quodlibet in einem Aufzug. Von Joachim Perinet, Musik von Satzenhofen.[3]) Nietzsche hat in seinen Dionysos'-Dithyramben die Klage der Ariadne in der alten Kantatenform gedichtet. Es ist ein Monolog der Ariadne, dessen Symbolik die gleichzeitige Abwehr und Herbeisehnung des Dionysischen in Nietzsches Sinne bedeutet. Zum Schluß erscheint, wie in den alten Kantaten, der Gott.[4])

Gerstenbergs „vortreffliche Kantate“ gab nach Herders Meinung die Veranlassung zu Ramlers ebenfalls trefflicher Ino. Und sicherlich hat Ramler dieses Muster vorgeschwebt. Ino, mit ihrem Kinde auf der Flucht, stürzt sich verzweifelt ins Meer. Aber Ramler wollte ein versöhnliches Ende. Sie wird von Neptun und den Nymphen gerettet und mit dem

[1]) Lemgo 1774.

[2]) Leipzig 1775. Diese Bearbeitung entstand auf Wunsch des Komponisten Benda für die Schauspielerin Esther Charlotte Brandes, geb. Koch.

[3]) Wien 1803.

[4]) Werke VIII, 421.

Kinde zur Gottheit erhöht. Auch dieser Monolog ist sehr abwechslungsreich in den Stimmungen, aber Gerstenbergs packende Dramatik erreicht er nicht. Herder hat auch von ihm einiges in seinen dramatischen Dichtungen benutzt.

Berühmter und erfolgreicher war Ramlers Kantate: Pygmalion. Er faßte die griechische Mythe als rein menschliches Erlebnis, ohne eine symbolische Bedeutung darin zu suchen. Die Liebe des Meisters zu seinem Geschöpfe, das er — wie Bodmer es dargestellt hatte — nach dem Bilde der toten Schwester geformt hat, kommt menschlichem Empfinden nahe. Die sehnsüchtige Bitte um Belebung findet dringende Töne. Der Dank an die belebende Göttin ist echt und herzlich. Die Fülle mythologischer Anspielungen stört hier nicht. Jedenfalls hat Ramler nie einen sympathischeren Gebrauch von der griechischen Mythologie gemacht, als in dieser Kantate.[1])

Noch spät hat Ramler das einaktige Singspiel Cephalus und Prokris gedichtet, das also ebenfalls wieder einen schon von Schlegel behandelten Stoff darstellt. Auch dieses Singspiel ist seiner Form nach eine durch kurze Dialogszenen unterbrochene Reihe von Kantaten: der Argwohn der Prokris, die Treue des Chephalus, der Tod der Prokris und die reuige Verzweiflung des Gattinmörders. Die Dichtung wurde von Scheibe und Reichard komponiert.

Unter den ersten, welche solch musikalische Gedichte erscheinen ließen, ist auch der bekannte Romanzendichter Löwen.[2]) Er hat die griechischen Mythen ganz ernsthaft behandelt. Daphne ist ein Monolog des Apollo, der die ungetreue Geliebte in einen Lorbeerbaum verwandelt, Arion ein Monolog des Sängers, den das Spiel seiner Harfe rettet. Diese Kantaten aber sind ebenso undramatisch wie unpoetisch.

Im gleichen Jahre wie die Bearbeitung von Gerstenbergs

---

[1]) Vgl. aber Goethes und Schillers Briefe. Schiller an Goethe, 24. April 1798. Er nannte den Pygmalion einen merkwürdigen Beleg zu den unglücklichen Wirkungen eines verfehlten Gegenstandes, eine frostige, handlungsleere, unnatürliche Fratze. Goethe war offenbar mit diesem Urteil nicht ganz einverstanden.

[2]) Romanzen. Nebst einigen andern Poesien (Musikalische Gedichte). Hamburg und Bremen 1769.

Ariadne erschien die ebenfalls sehr erfolgreiche Medea, ein mit Musik vermischtes Drama von Gotter.[1] Auch diese Dichtung wurde von Benda komponiert. Der Akt ist trotz einiger Szenen, in denen Jason und die Kinder mit ihrer Hofmeisterin auftreten, doch eigentlich eine monodramatische Kantate: ein Monolog der Medea. Hier also ist es eine übermenschliche Gestalt, die unser menschliches Empfinden rühren soll. Aber nur der Wolkenwagen, auf dem Medea erscheint und verschwindet, so wie ihre Macht über die Elemente erinnert an das Dämonische ihres Wesens. Das Motiv ist Medea's Rache an dem ungetreuen Jason durch den Mord der Kinder. In der Darstellung der immer wieder hervorbrechenden Mutterliebe Medeens zu ihren Kindern, die sie töten muß, findet der Dichter wahrhaft ergreifende Töne. Die letzte Erscheinung der Medea vor Jason zeugt von geradezu ungewöhnlich dramatischer Kraft. Aber das grausige Rachegefühl der tief gekränkten Frau hat Gotter uns doch nicht rein menschlich nahe zu bringen vermocht. Das gelang erst einem Größeren. Aber auch diese Dichtung Gotters kann zum Beweise dienen, wie auch Dichter von nicht erstem Range dramatische Kunstwerke zu schaffen vermochten, wenn sie sich von der Größe des Mythos tragen ließen.

Gaben die mit Wieland einsetzenden Singspiele den griechischen Mythen eine sittlich-christliche Idee, und arbeiteten sie auf solche Weise den klassischen Neuschöpfungen Goethes und Schillers vor, so machten diese mythischen Kantaten die griechischen Mythen zu rein menschlichen Erlebnissen und suchten sie durch psychologische Erklärung dem modernen Gefühle nahe zu bringen. Die ideelle und die menschliche Vertiefung des Mythos mußte Hand in Hand gehen, um eine Iphigenie zu bedingen. Wenn aber diese mythologischen Kantaten keinen anderen Wert gehabt hätten, als daß sie Goethes Proserpina, aber auch seinen Prometheus und Ganymed ermöglichten, so hätten sie auch damit allein ihre Existenzberechtigung dargetan. Auch die Dramen Herders, die eine Wiedergeburt der griechischen Tragödie sein sollten — hielt er doch das griechische Heldenspiel für das Muster eines echten

[1] Gotha 1775.

Melodramas — sind ebenso von Wielands Singspielen wie von Gerstenbergs und Ramlers Kantaten stark beeinflußt worden.[1])

[1]) Von weiteren Kantaten mythologischen Inhalts, die zum größten Teile der Zeit von 1770 bis 1780 angehören und nach den behandelten Mustern gebildet sind, nenne ich: Adonis von J. C. Bock. Erstlinge meiner Muse, Leipzig 1770. Andromeda von Behr. Gedichte eines polnischen Juden, Mietau und Leipzig 1772. Lampedo von L. Chr. Lichtenberg 1779. In Rössigs Versuchen im musikalischen Drama, Bayreuth 1779, sind Proben einer Niobe, Alcyone, Iphigenie, Polyxena. Auch Bertuch hat eine Polyxena gedichtet. Elektra, eine musikalische Deklamation von Dalberg, Beitrag zum Mannheimer Theater 1780. Andromeda und Perseus, ein Duodrama von Joh. Adam Braun, Halle 1780. Andromeda von C. A. Schubert. Herkules von Iffland. Theseus auf Kreta von Rambach.

4. Kapitel.

Die Mythologie im Sturm und Drang und als Ideal der Humanität.

§ 1. Der Sturm und Drang.

Herders Fragmente läuten den deutschen Sturm und Drang ein. Natur und Empfindung sollten die einzigen Quellen des Dichters, Shakespeare und Ossian seine Ideale sein. Aber auch Homer, den man als Natur betrachten lernte. Die Nachahmung sollte aufhören. Goethes Wort, man solle nicht Homer nachahmen, sondern die Art, wie er die Dinge behandelte, legt von Herders Schule Zeugnis ab.[1]) Die jungen Genies stiegen auf die Höhen und in die Tiefen des vielbewegten Lebens. Natur und Mensch begeisterten sie zum Gesange. Wo hatten da die Götter Platz?

Gerade das titanische Aufbäumen dieser Stürmer und Dränger gegen die Satzungen des Himmels und der Erde, das Pochen auf die eigene Kraft gab auch diesen von Welt und Leben trunkenen Originalen ein ganz bestimmtes Verhältnis zur Mythologie: sie empörten sich gleich den Titanen gegen die Götter. Sie fühlten sich selbst als Götter. Darum waren Prometheus und Niobe ihre Heiligen. Oder sie verlachten und verspotteten, parodierten und travestierten die armen Götter der Griechen. Das war Sturm und Drang.

In jenen Zeiten hatte gerade Schiebeler nach dem Muster des italienischen Dichters Tassoni[2]) und der Franzosen Senecé, Marmontel und Bouffler Romanzen gedichtet, welche die

---

[1]) Vgl. auch Herders Pygmalion.

[2]) Tassonis Götterparodierung aus dem geraubten Eimer wurde von Fr. Schmitt im Almanach der deutschen Musen 1781 übersetzt. S. 206.

griechischen Mythen, wie Apollo und Hedera, den Wettstreit der Töchter des Königs Pierus mit den Musen, Pygmalion, Pan und Syrinx und Phaeton in bänkelsängerischer Weise parodierten. Ein Zyklus solcher Romanzen von Schiebeler über König Midas erschien 1774. Zum Schluß ist diesen Romanzen immer eine möglichst platte Moral angehängt. In gleichem Stile sind die höchst zynischen und lüsternen Darstellungen der antiken Mythen von Geißler gehalten:[1]) das Urteil des Tiresias, der auf seine Güter verbannte Phöbus, das Duell Amors, der Fall der Götter, Held Telemachs Höllenfahrt, Antiope und Telemach auf der Hetze, Phaeton.

Solche Parodierungen der griechischen Mythologie sind gerade in den siebziger Jahren häufig zu finden, als der Sturm und Drang herrschte. Im Göttinger Musenalmanach 1777: Orpheus und Eurydice von W. und Jupiters Reise auf die Erde von C. H. In den nach französischem Muster gesammelten „Romanzen der Deutschen“[2]) stehen solche Romanzen von Grahl. Michaelis romanzierte die Äneis. Hölty und Bürger begannen mit solch burlesken Verzerrungen der griechischen Mythe im Tone Schiebelers. Hölty: Apoll und Daphne, Narciss und Echo, Bürger: Europa. Auch die Romanzen aus anderen Stoffkreisen parodieren in diesen Zeiten die Sagen und Mythen. Die zwei schönen neuen Mährlein von der schönen Melusine, einer Meerfey, und von einer untreuen Braut, die der Teufel hohlen sollen,[3]) denen nach dem Anzeiger des Almanachs der deutschen Musen von 1773 die albernen Mährlein unserer Vorfahren „gleich einer nationellen Mythologie“ zum Grunde gelegt sind, parodieren die alten Sagen im Stil von Schiebelers Midas. Erst mit Bürgers und dann mit Schillers und Goethes Balladen gewann auch diese Gattung das richtige Verhältnis zur Mythologie.

Von den Stürmern und Drängern im engeren Sinne haben H. L. Wagner und R. Lenz die griechische Mythe mannigfach parodiert. Wagner wandte die Mythe des Phaeton auf willkürliche Regenten an, sang Apolls des ersten Bänkelsängers Leben und Taten auf dieser Welt und den Abschied Apolls

[1]) Romanzen. Mietau. [2]) Leipzig 1774 und 1778.
[3]) Leipzig 1772.

von den Musen. Auch die verbotenen Verwandlungen im Almanach der deutschen Musen 1775, gezeichnet: Wagner, sind gewiß auf seine Rechnung zu setzen. In anderer Weise bedienen sich seine übermütigen Satiren und lucianischen Gespräche: Elysium, Schatten, Nachen des alten Charon landet und Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten der griechischen Mythologie, um gegenwärtiger Polemik ein komisch wirksames Fernbild zu geben. So stellte Lenz Jupiter und Schinznach zusammen. Sein Dramolet auf dem Olymp: Tantalus, das in Schillers Musenalmanach erschien, stellt im Gewande der Mythologie ganz persönliche Verhältnisse dar.

Aber die Stürmer und Dränger haben doch auch eine sehr ernste und bedeutende Auffassung von griechischer Mythologie, wo sie in der Form der griechischen Kunst erscheint. Sie betrachteten sie von dem Standpunkt aus, von dem sie alles betrachten mußten: vom Standpunkt des Gefühls, und damit stellten sie sich in bewußten Gegensatz zu der älteren Generation.

In Klingers Drama: „Das leidende Weib“ steht folgende Szene: Franz stellt sich in einem Zimmer, das mit antiken Köpfen und Zeichnungen geschmückt ist, vor einen Kopf des Laokoon und darauf vor ein Brustbild der Venus: Mein Laokoon, was hast auch du schon leiden müssen. Jeder Bube schwatzt von dir, und große Leute reden, warum du den Mund auftust. Hätten sie vor dir gestanden mit dem innigsten Gefühl — Venus! Ausdruck der Gottheit, Leben, Weben, Alles .... Läufer: Guten Tag, Franz. Stehst du schon wieder vor deinen Götzen. Franz: Sie sinds nun, meine Götter und Götzen. Bitt dich, laß das Maul heraus. Sieh, du mußt davon nicht reden. Kommst mir just vor, wie die Kerls, die sich dahinstellen, Schönheit suchen, Ideal, was weiß ich; dann Regeln schreiben, definieren und schwatzen, und das all ohne Gefühl.

Auch das Zimmer des jungen Goethe in Frankfurt war mit den Statuen der antiken Götter geschmückt. Das war eben das Geschlecht, dem Shakespeare und Homer Heilige waren, das in Homer nicht die Kunst, sondern die Natur bewunderte. Diese Stürmer und Dränger suchten nicht Schönheit und Ideal, sondern Natur und Gefühl, und darum konnte

ihnen die Auffassung der Antike, die Winckelmann und Lessing hatten, nicht Genüge tun.

Im griechischen Mythos stellte Klinger das Leiden der genialischen Stürmer und Dränger dar, welche sich überall von den Schranken der Erde gefesselt fühlten: „Der verbannte Göttersohn".

Dios, den Jupiter aus Furcht vor der Weissagung des Prometheus auf die Erde verbannte, soll hier die Stärke seines Geistes und Herzens verlieren. Der mächtige Göttersinn soll stumpf werden. Sein Dasein muß ihn peinigen, und es muß ihm werden wie dem Genie, das sich unter der Million Schufter emporhebt und sich endlich selbst aufhenken muß oder von der Kanaille zu Wasser geritten wird. Dios aber wird es aufnehmen mit Vater Zeus, wird sein Reich auf der niedrigen Erde zerstören und die Menschen von seinem wahren Wesen unterrichten. Er wird ihren Geist von der Kette entfesseln, ihre schlafende Kraft wecken, daß sie seine Bildsäulen mit Ruten peitschen. Jupiter kommt in dieser Darstellung nicht gerade zum besten fort. Manches erinnert an Wielands spätere Göttergespräche. „Die Hauptidee" der Dichtung sollte sein: der Triumph der Offenbarung über das blinde Heidentum. Vielleicht sollte die Weissagung des Prometheus auf das Christentum gedeutet werden. „Die Nebenidee" aber war: der Wandel des Genies auf Erden.

Die eigentliche Mythe des Sturms und Drangs ist Prometheus: in ihm fanden die jungen Genies die eigene Schöpferkraft, den eigenen Geist des Aufruhrs wieder. Wurde nun in den bisher behandelten Dichtungen des Sturms und Drangs die Großartigkeit des alten Mythos durch Parodie und Satire verkleinert, so hat ihn Goethes Dichtung in die reinen Höhen der Poesie gehoben und zum vollendeten Ausdruck des eigenen Sturms und Drangs gemacht. Es zeigt sich schon sehr früh, was Goethe in späteren Jahren mehrfach betonte, daß er ein Todfeind von allem Parodieren, Travestieren und Karikieren des Großen und Erhabenen war.[1]) Die griechische Mythologie dünkte ihm in ihrer Größe, Kraft und Schönheit heilig zu sein.

---

[1]) Briefe XXXVIII, 171 und 230, XXXXII, 220.

Goethe fühlte von Anfang an den lebendigen Pulsschlag der Zeit in seinen Adern. Als Knabe hatte er sich aus dem Gemisch von Fabel und Geschichte, Mythologie und Religion zur Bibel geflüchtet. Klopstocks Messias gab ihm die poetischen Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi ein. Es folgten die genialen Fragmente vom ewigen Juden. Das alte Testament betrachtete er ganz wie Herder: jedes Wort in ihm hatte nach gewissen Umständen, Zeit- und Ortsverhältnissen einen eigenen und individuellen Bezug.[1] Es ist uns so fern und fremd wie irgend ein anderes Altertum, hat aber doch bis auf die letzten Tage einen lebendigen Einfluß auf unsere Bildung ausgeübt. Spät noch hat Goethe in der Bibel nach poetischen Gegenständen gesucht.

Nach Einführung der christlichen Mythologie besannen sich die deutschen Dichter auf ihre nationale Vergangenheit. Der junge Goethe stimmte den Barden lebhaft zu. Er hatte sich die Fabeln der Edda aus Mallet zu eigen gemacht. Herder gab ihm den Resenius in die Hände und machte ihn mit den Heldensagen mehr bekannt. Ossian verdrängte in seinem Herzen den Homer. „Welch eine Welt, in die der Herrliche mich führt! Zu wandern über die Haide, umsaust vom Sturmwinde, der in dampfenden Nebeln die Geister der Väter im dämmernden Lichte des Mondes hinführt".[2] In seiner Kritik von Sineds Bardenliedern[3] wehrte er die Schmähungen der Kunstrichter ab. Er war wider die Bardenpoesie nicht eingenommen. Rechtschaffenheit und Patriotismus wird in diesem Ton am besten verbreitet. In ihm singt kein Dichter einem Patrioten fremd, und antike griechische Schilderungen, mit deutschen Sitten verbrämt, sind doch wohl eben der Fehler, oder wohl ein größerer, als Bardenpoesie in unserm Zeitalter. Und doch konnte Goethe, wie Herder, als ein „Freund des wahren Gefühls" nicht verkennen, daß auch das Bardenwesen für uns bloße Dekoration und Mythologie ist. Mythologie aber, so redete er nach seinem Gefühl, wird selten anders gebraucht, als wo die Imagination mit kaltem

[1]) Maximen und Reflexionen VI. Klassiker und Romantiker in Italien.
[2]) Werthers Leiden, 12. Oktober.
[3]) Frankfurter Gelehrte Anzeigen.

Herzen dichtet. Man spürt Herders Wirkung in diesen Worten. Und so meinte Goethe auch noch spät, als er die nordischen — wie alle — Götter vom Standpunkt der griechischen Mythologie betrachten und ablehnen mußte, Klopstock habe nicht sowohl die nordische Mythologie als vielmehr die Nomenklatur ihrer Gottheiten in die deutsche Dichtung eingeleitet.

Goethe selbst eben verwirklichte Hamanns und Herders Forderung, nicht in fremden Bildern und Mythen, sondern aus dem eigenen Fühlen und Erleben heraus zu dichten. Er konnte nicht mit kaltem Herzen imaginieren, weil in ihm selbst der Geist der Mythologie wirksam war. Aber er fand doch in der griechischen Mythologie — nicht Bilder und Vergleiche — wohl aber die schönen Formen und Symbole für sein eigenstes Fühlen und Erleben.

Als Knabe schon mit griechischer Mythologie vertraut, hatte er in seinem Märchen vom neuen Amadis ein anmutiges Spiel mit den Namen der griechischen Götter getrieben. Seine Jugendgedichte huldigten im anakreontischen Zeitgeschmacke auch den Göttern der Liebe und des Weines. Ein Gelegenheitsgedicht aber, das den ganzen Olymp versammelte, erregte das Mißfallen seines Lehrers Clodius. Er verwies den Gebrauch und Mißbrauch solcher mythologischen Figuren als eine falsche Gewohnheit. Goethe erkannte die Wahrheit der Kritik. Er verwünschte den ganzen Olymp, warf das gesamte mythische Pantheon weg, und seit jener Zeit, so sagte der alte Goethe, sind Amor und Luna die einzigen Gottheiten, die er in seinen kleinen Gedichten allenfalls auftreten ließ. Götter hatten eben überhaupt noch außer der Natur, die er nachzubilden verstand, ihren Wohnsitz.[1]) Genau genommen, ist nun diese Äußerung des alten Goethe nicht richtig. Denn zwei Gruppen seiner Gedichte, die Hymnen und die Elegien, sind voll griechischer Mythologie. Und auch in den übrigen Gedichten aus allen Zeiten treten wenigstens die Kunstgottheiten der Griechen, die Musen und Grazien und Apollo auf, wenn nicht gar in einem Gedicht wie Künstlers Morgenlied die griechische Mythologie in weiterem Umfange zu scherz-

[1]) Dichtung und Wahrheit.

haften Vergleichen herangezogen wird. Die Begeisterung für die klassische Kunst und damit auch für die griechische Mythologie wurde durch Oeser und Winckelmann in Goethe erweckt. Aber sie hätte nicht so ungeheuren Raum gewinnen können, wenn nicht der künstlerische Formtrieb in ihm selbst so stark gewesen wäre, daß er sich nur an den höchsten Idealen der Schönheit ausleben konnte. Herder brachte ihm den Homer nahe, den Goethe in Rousseauschem Geiste als Natur betrachtete. Später freilich lernte er ihn gerade als Kunst schätzen. Herder hatte im Verein mit Winckelmann und Heyne die ganze Schönheit der griechischen Mythologie und die Quellen der griechischen Kunst und Dichtung in dieser Mythenwelt aufgedeckt. Er hatte die Neuschöpfung der Mythologie durch Einhauchen eines neuen Geistes warm empfohlen. Für Oden und Hymnen — neben dem Epos — hatte er die Notwendigkeit einer Mythologie nachgewiesen. Goethe hat noch spät, ganz nach Herders schönem Aufsatz von Pindar, einem Boten der Götter, gesagt, man würde Pindars Oden mit ihrem mythologisch-geschichtlichen Elemente durchaus das innere Leben abschneiden.[1]) Und so hat er sich auch selbst gerade in denjenigen Gedichten der griechischen Mythologie mehr bedient, deren freie Rhythmen den Schwung pindarischer Oden erreichen wollen. Hier besonders zeigte sich, wie Goethes Pantheismus in der Dichtung zum Polytheismus wurde. Immer werden hier die Götter angerufen. Die griechischen und die eigenen Götter. Da ertönt im Sturmlied des Wanderers der Preis des Genius, der alle Schrecken der Natur überwinden hilft; wen er nicht verläßt, der wandelt mit Blumenfüßen über Deukalions Flutschlamm, Python tötend, Pythius Apollo. Musen und Charitinnen umschweben ihn. Vater Bromius[2]) mag der Genius des Jahrhunderts sein, was Phöbus Apollo — die Sonne — der Welt ist. Zuletzt aber nennt das Lied den, von dem es begann, in dem es endet, aus dem es quillt: Jupiter Pluvius, den Regen (als den castalischen Quell), die sturmatmende Gottheit. So erlebt hier Goethes Naturgefühl die griechischen

[1]) Rezension von Adelchi. 1827.

[2]) Hier Symbol des häuslichen Herdfeuers.

Götter in der Natur. Zum heitern Bilde einer neuen Mythe ist die ehrwürdige Gestalt des Vater Chronos gewandelt, der nun als Schwager Chronos die Postfahrt des Lebens bis in den Orkus lenkt. Mit den Göttern der Griechen verbinden sich in Leben und Natur die eigenen Götter des Dichters: Phantasie und Liebe. Seine Göttin, die Phantasie, ist die ewig bewegliche, immer neue, seltsame Tochter Jovis, die bald rosenbekränzt durch Blumentäler schreitet oder mit fliegendem Haar und düsterem Blick um Felsenwände im Winde saust. Erinnerungen an griechische Gebilde von den heiteren und furchtbaren Musen, von Flora und den Furien mögen diese Vorstellungen Goethes mitgestaltet haben. Die Schwester dieser Göttin ist die Hoffnung, die Goethe noch in der Pandora und im Faust II als die menschenfreundlichste Gottheit gepriesen hat. In Pilgers Morgenlied wird die allgegenwärtige Liebe vergöttlicht. Noch einmal in der Harzreise im Winter. Mit der dämmernden Fackel leuchtet sie durch die Furten bei Nacht, mit dem Morgen leuchtet sie ins Herz und trägt mit dem Sturme empor. Wie die griechischen Götter also sind auch diese selbstgestalteten Gottheiten in der Natur gefühlt und aus ihr gebildet. Sie wirken in allen Verwandlungen der ewig sich wandelnden Natur. Eine Hymne wie Mahomets Gesang ist eine unmittelbare Naturmythe. Wie die Griechen ihre Ströme zu Göttern machten, so ist hier der Strom in seinem Ursprung, Wachstum und Ende als ein genial durchs Leben hinstürmender Götterjüngling vorgestellt. Die Natur wird zum Symbol des menschlichen Lebens. Nur einmal vielleicht noch hat Goethe mit so überzeugender Lebendigkeit in seinen Gedichten bewiesen, daß der mythologische Geist, den Herder in der deutschen Poesie erwecken wollte, wirklich in ihm zum Erwachen kam. Es ist in dem Gedicht: Willkommen und Abschied. Da wiegt der Abend die Erde, und die Nacht hängt an den Bergen. Die Eiche ist ein aufgetürmter Riese im Nebelkleide, und die Finsternis sieht mit hundert schwarzen Augen aus dem Gesträuch. Der Mond blickt kläglich aus den Wolken hernieder, die Winde schwingen leise Flügel, und die Nacht schafft tausend Ungeheuer. Eine in der Stimmung des nächtlichen Reiters selbst erlebte Mythologie. In dem späteren Gedicht: Erlkönig

hat Goethe die mythischen Fiebervisionen eines nächtlichen Rittes in die Formen einer Volksmythe gekleidet, die Herder ihm übermittelte. Die Nebel der Nacht, welche säuselnd um die Bäume schweben, werden dem kranken Kinde zu Erlkönig und seinen Töchtern. Dem Vater erscheinen sie nicht. Auch das Gedicht: „Der Fischer“, das die lockende Kraft des Elementes in einem Gebilde der Volksphantasie mythisiert, erklärt die Mythologie aus der gegenwärtigen Stimmung des ruhevoll harrenden Fischers.

Die Entwicklung des Naturgefühls geht von objektiver Naturanschauung zu subjektiver Einfühlung, um dann wieder zu Form und Gestalt zurückzukehren. Was einst den Wert der Wahrheit hatte, das hat nun den reinen Wert der Dichtung. Oder die Wahrheit der Religion ist zu einer psychologischen Wahrheit geworden. In solchen Gedichten fließt die Naturmythologie wieder aus ihren Urquellen: den menschlichen Stimmungen und wird aus ihnen erklärt.

Zu rein sittlichen Wesen sind die Götter in den Hymnen „Grenzen der Menschheit“ und „Das Göttliche“ geworden. Die Grenzen der Menschheit sprechen den tief erschütternden und unüberbrückbaren Gegensatz der ewigen Götter und der vergänglichen Menschen aus. Das Göttliche aber ist Menschen und Göttern gemeinsam. Heil den unbekannten höhern Wesen, die wir ahnen, ihnen gleiche der Mensch. Sein Beispiel lehre uns, jene glauben. Und wir verehren die Unsterblichen, als wären sie Menschen. Der edle Mensch sei uns ein Vorbild jener geahnten Wesen.

Man sieht: mit den bisher üblichen Gedichten voll griechischer Mythologie und abstrakter Personifikationen haben diese Hymnen nicht mehr viel zu tun. Denn hier schafft ein Genius neue Mythen und benennt sie mit den alten Namen, weil sie sinnlich schöne Vorstellungen geben. Es sind nicht Bilder und Symbole, die er der griechischen Mythologie entnimmt. Die Elementarerscheinungen der Natur und die wirkenden Kräfte des Geistes und Lebens werden vor seiner mythisch bildenden Phantasie zu menschlich göttlichen Gestalten, die sich nach Erinnerungen seiner griechischen Schulung auch zu Göttern der Griechen bilden. Und da sein lebendiges Naturgefühl, die Quelle alles mythologischen Dich-

tens, in allen Dingen und Erscheinungen der Natur göttliches Leben und Wirken erlebte, darum konnte auch Spinozas pantheistische Philosophie sein Glaubensbekenntnis werden. Denn das Leben der Natur: das war Goethes Glauben. Ein tiefes Naturgefühl ist immer ebenso religiös wie poetisch. Spinoza sagte ihm ideell, was die griechische Mythologie ihm sinnlich gesagt, was sein eigenes Erleben in der Natur gefühlt hatte.

Man hat die erste Spur Spinozas in einem Gedichte finden wollen, das eine griechische Mythe darstellt: die Mythe des Sturms und Drangs, Prometheus. Sicherlich mit Unrecht. Aber dieses Gedicht war der Ausgangspunkt des Pantheismusstreites von Lessing, Jacobi und Mendelssohn. Goethe selbst nahm dazu in seiner Selbstbiographie Stellung. Seine späten Aussagen können natürlich nicht als unbedingt sichere Zeugnisse für den wahren Sachverhalt herangezogen werden. Aber vieles darin trifft doch den Kern der Sache: er hatte bei diesem Gedicht gar nicht an philosophische oder religiöse Betrachtungen gedacht. Ihm gehörte dieser Gegenstand ganz eigentlich der Poesie. Das griechische Titanentum aber dünkte ihm poetischer als die christliche Satanologie zur Form seines poetischen Erlebnisses. Denn das ist es: dieses Gedicht bringt ein neues Element in die mythologische Dichtkunst: den Mythos als Erlebnis des Dichters. Nach Goethes Worten verwandelte sich ihm die Vorstellung des eigenen Schaffens in ein Bild. Die Fabel des Prometheus ward in ihm lebendig. Er schnitt sich das Titanengewand nach seinem Wuchse zu und stellte das Mißverhältnis dar, in welches Prometheus zu Zeus und den neuen Göttern gerät, indem er auf eigene Hand Menschen bildet, sie durch Gunst der Minerva belebt und eine dritte Dynastie stiftet. Zweifellos richtig ist an diesen Angaben: daß Goethe im Prometheus das ihm von Shaftesbury und Herder gebotene Symbol des Künstlers als gottähnlichen Schöpfers gestaltete, als den er sich selber fühlte.[1]) Er wollte nicht einen neuen Sinn in den alten Mythos senken, er erlebte ihn selbst und machte ihn darum zur Form dieses ureigensten Erlebens. Die Neubelebung Herders wurde bei ihm

[1]) Vgl. Walzel, Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 1910, XXVI, Heft 1 und 2.

eine Neuerlebung. Titanisches Selbstgefühl, überschäumende Schöpferkraft gaben dem jungen Goethe die stürmenden und drängenden Rhythmen des Prometheus ein. Das dramatische Fragment aber deutet auf ein anderes hin. Den Empörer wider die olympischen Götter, welche Sklaven des Schicksals sind, wie er selbst, und deren Dauer und Macht und Weisheit und Liebe auch er in sich fühlt, warnt Epimetheus: du stehst allein! Dein Eigensinn verkennt die Wonne, wenn die Götter, du, die deinigen und Welt und Himmel all sich all ein innig Ganzes fühlten. Die Absicht offenbar ist gewesen: die Vereinzelung des Prometheus als schuldvolles Nichterkennen oder Nichtanerkennen des All-Einen, des göttlichen Zusammenhanges aller Wesen, den er trotzig zerreißen will, zum Grunde seines Leidens zu machen. Nicht umsonst hat ja auch Goethe der griechischen Mythologie einen ganz christlichen Geist eingehaucht, wie vor ihm schon Wieland, Herder und die Dichter der mythologischen Kantaten und Singspiele. Alle Götter bewegen sich und weben und jauchzen nur um Jupiter, der über alles, was ist, unter dem weiten Himmel, auf der unendlichen Erde, herrscht. Die neuen Geschöpfe, denen Prometheus mit Minervas Hilfe den Lebensquell einflößte, vermehren nur die Anzahl seiner Knechte. Wohl ihnen, wenn sie seiner Vaterleitung folgen. Weh ihnen, wenn sie seinem Fürstenarm sich widersetzen. So dient auch Prometheus mit seiner Empörung nur der Herrschaft des obersten Gottes. Und Merkur, dem Goethe wohl einen fernen Anklang an Christus geben wollte, wie die Mythologen ihn dem Hermes der Mysterien, wie schon Wieland und seine Schüler ihn dem Herkules gaben, preist den Allvater und Allgütigen, „der du die Missetat vergibst Verbrechern, sei Liebe dir und Preis von aller Erd' und Himmel! O sende mich, daß ich verkünde dem armen erdgebornen Volk dich Vater, deine Güte, deine Macht!“ Aber Jupiter wehrt es ihm. Noch nicht. Sie werden dich nicht hören, bis sie dein bedürfen. Und Merkur erkennt die Weisheit und Güte seines Wortes.

So wäre dieses mythische Drama eine Form von Goethes sich wandelndem Lebensgefühle geworden. Denn von Spinozas Geist berührt, wandelte sich das Titanentum seiner Jugend zu der Erkenntnis, daß keine Schranken zwischen Himmel und

Erde, Natur und Gott aufgerichtet sind. Denn alles ist eins, und das eine ist Gott, und Gott ist die Natur. Und wie sich der Spinozismus in Herders Geist wandelte, so machte er auch in Goethe eine christliche Läuterung durch: nicht blinde Notwendigkeit hält die Dinge mit eisernem Bande zusammen, das Alleinende ist die Liebe.

Was aber Prometheus ohne schweres Leiden nicht erkennen kann, das erlebt Ganymeds hingebendes Naturgefühl. Der Frühling weckt ihm die unendliche Sehnsucht nach dem Genuß eines höheren Daseins, aufzugehen im All-Einen, der ewigen Schöne, die wie ein allliebender Vater ihn umfängt. Die Form ist wieder der Monolog: unmittelbares Ausströmen des Gefühls, eine lyrische Szene. Sicherlich haben die mythologischen Kantaten, die seit Gerstenberg und Ramler Mode waren und eigentlich zum erstenmal den Mythos als rein menschliches Ereignis darstellten, auf diese Form gewirkt. Im Ganymed spricht sich das gleiche Naturgefühl aus, das unmittelbar in den Ergüssen Werthers zum Ausdruck kommt. Auch Werther fühlt in der Natur die Gegenwart des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält. Das warme Gefühl seines Herzens an der lebendigen Natur öffnet ihm das innere, glühende, heilige Leben der Natur. Die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt bewegen sich allbelebend in seiner Seele. Und er sah sie wirken und schaffen ineinander, in den Tiefen der Erde, all die unergründlichen Kräfte, und sehnte sich, in dem unendlichen Geiste des Ewigschaffenden aufzugehen und nur einen Tropfen seiner Seligkeit zu fühlen.[1]) Das ist die Stimmung, in der ein moderner Dichter Mythen schafft. Das sentimentalische Naturgefühl tritt an die Stelle des urmythischen Prozesses. So ist auch im Ganymed der Mythos zum unmittelbaren Ausbruch eines gegenwärtigen Lebensgefühles geworden. Goethe war Prometheus, der Titan. Nun ist er Ganymed, der Pantheist. Auch die Grenzen der Menschheit zeigen die Wandlung von stolzer Aufwallung zu ruhiger Ergebung. Aber ein anderes Lebensgefühl ist wach geworden. Die dankbare und

[1]) Werthers Leiden, 18. August. Siehe auch den Vergleich mit dem antiken Naturgefühl, 9. Mai.

selige Hingabe an das Ganze hat sich in einen resignierenden Verzicht auf Glück und Freiheit der Person gewandelt. Der in dieser Dichtung so grell beleuchtete Gegensatz der ewigen Götter und der vergänglichen Menschen, der an Schillers gleichartige Auffassung erinnert, läßt nur noch die Ergebung in die Notwendigkeit und die Beschränkung auf die gezogenen Grenzen zu.

So war die griechische Mythologie das wandelbare Symbol seines sich wandelnden Erlebens.

Zwischen Prometheus und Ganymed entstand die wundervolle Dichtung: Proserpina, welche nun ganz nach dem Vorbild der Gerstenberg und Ramler als eine mythologische Kantate zu theatralischer Deklamation bestimmt ist. Goethe hat das Gedicht dem Triumph der Empfindsamkeit eingefügt. Sonderbar genug. Denn gerade in diesem parodischen Drama verspottet er aufs allerärgste das „langweilige Spiel“, die „neue Erfindung“: das Monodrama. Die Monologe des Prinzen an die geflickte Braut sind deutliche Parodien auf Rousseaus Pygmalion, den schon Fr. H. Jacobi verspottet hatte. Aber wie um zu zeigen, was auch in dieser verfehlten Gattung an höchster Poesie zu leisten möglich ist, gibt er das eigene Gedicht und gibt es auch dem Spotte preis.

Aber wie weit überragt die Proserpina die Vorbilder ihrer Gattung. Nicht so sehr an dramatischer Wirkung als an innerlicher Empfindung und lyrischer Poesie. Auch hier ist eben der Mythos die Verklärung des eigenen Erlebnisses, sei nun das Monodrama eine Totenklage um die Nichte Glucks, ein Sehnsuchtsruf der Herzogin Luise, ein Wehmutsausbruch an die geliebte Frau von Stein. In diesen Rhythmen bebt und klagt das Mitleiden des Dichters. Der Wechsel der Stimmungen, der in diesen mythologischen Kantaten Sitte war, damit die Musik zu ihrem Rechte komme, ist hier viel feiner, übergänglicher, kaum merklich durchgeführt.

Der verzweifelt im Tartarus Umherirrenden tauchen wehmütige Erinnerungen an die Gespielinnen auf. Jetzt kann sie keine Liebe mehr fühlen, denn sie haßt den Gemahl. Nur tiefes Mitleid empfindet sie mit den ewig Verdammten: Tantalus, Ixion und den Danaiden, denen sie als Königin der Schatten doch nicht helfen kann. Mit dem ruhigen Wandel der Seligen

aber ist nicht ihr Weg. Denn in ihnen ist nicht Leben voll Schmerz und Lust. Auch in ihrem Gatten nicht. Warum wählte er gerade die Tochter der Ceres? Und da gedenkt sie der Mutter, die sie nun in Wüsten und in den Tiefen der Nacht suchen wird. Möge sie doch aufwärts zu Jupiter steigen; er weiß allein, wo sie ist. Und sie fleht zu dem Vater der Götter und Menschen, der sie einmal geliebt hat. Und schon fühlt sie sich erhört und findet wie zum Zeichen der Erhörung den Granatapfel. Indem sie von ihm kostet, steigen ihr süße Erinnerungen an die Oberwelt auf. Aber damit ist ihr Schicksal erfüllt, und die Parzen rufen ihr unerbittliches: du bist unser.[1])

Schopenhauer fand in der Fabel der Proserpina eine tiefsinnige Allegorie von philosophischer Tendenz, was besonders durch die allem Lobe unerreichbare Behandlung Goethes einleuchtend werde. Das fast unverständliche Urteil befremdet umsomehr, als gerade Schopenhauer von allegorischen Deutungen dichterischer Werke nichts wissen wollte. Sein Urteil trifft weit mehr auf Schillers Klage der Ceres zu, wo allerdings eine tiefsinnige Allegorie in dem Mythos gesenkt ist, als auf Goethes rein menschlich erlebtes Gedicht. Denn an Goethes Proserpina ist die historische Bedeutung der mythologischen Kantatendichtung, welche den Mythos zum menschlichen Erlebnis machte, am deutlichsten zu ersehen. Darum wählte eben Goethe diese monologische Form, weil sich in ihr die eigene Empfindung ohne die Fesseln einer objektiven Form ausströmen konnte. Aber er läuterte sein subjektives Erlebnis durch die Form des griechischen Mythos zu reiner Menschlichkeit, wie es das Wesen aller echten Dichtung ist. Lange bevor ihm an griechischer Mythologie das Wesen des Symbols aufgegangen war, stellte er es in ihren Formen dar: Prometheus der schöpferische Mensch, Ganymed der sehnsüchtige Mensch, Proserpina, der seinem Element entrissene Mensch. Von der

[1]) Der Zutritt der Parzen am Ende ist traditionell. Andrason sagt in seiner Beschreibung des Monodramas selbst: eigentlich ist die Person nicht allein, sie spielt aber doch allein; denn es können noch mehr Personen dabei sein: Liebhaber, Kammerjungfern, Najaden, Oreaden, Hamadryaden usw. Gerade zum Schluß traten in den meisten Kantaten eine oder mehrere Stimmen zum Monologe.

Proserpina fand Goethe den Weg zu der ja auch ihrer Heimat entrissenen Iphigenie. Aber die fortgeschrittene Entwicklung der eigenen Persönlichkeit und die Bildung an griechischer Kunst gaben der Iphigenie ein neues Gepräge höherer Objektivität.

Goethe hatte mit seiner Prometheusdichtung bewiesen, daß es ihm im Unterschied von den andern Stürmern und Drängern mit der griechischen Mythologie heiliger Ernst war. Und darum konnte er seine geniale Farce: Götter, Helden und Wieland gegen den Dichter der Alceste und den Verfasser der Alcestebriefe schleudern. Die griechischen Götter und Helden ruhen nicht auf moralischen, sondern auf verklärten physischen Eigenschaften, weshalb sie auch dem Künstler so herrliche Gestalten anbieten. Nun hatte Wieland diese Gestalten in der Alceste modernisiert, wogegen noch nichts zu sagen ist, weil jeder die poetischen Traditionen nach seinen Zwecken und seiner Denkweise umformen kann. (So verteidigte Goethe auch seine eigene Iphigenie.) Allein in den Briefen schien Wieland ihm diese Behandlungsart allzu parteiisch hervorzuheben und sich an den trefflichen Alten und ihrem höheren Stil unverantwortlich zu versündigen, indem er die derbe und gesunde Natur, die jenen Produktionen zum Grunde liegt, keineswegs anerkennen wollte. Ich turlupiniere ihn, schrieb Goethe damals, auf eine garstige Weise über seine Mattherzigkeit in Darstellung jener Riesengestalten der markigen Fabelwelt.[1]) Er war damals übrigens auch sonst die „Wielandische Mythologie“ d. h. „Hippiasse und Danaes“ sehr müde.[2])

Und so verspottet er denn den Mann, der keine Ader griechisch Blut im Leibe hat und aus Alceste und Admet abgeschmackte, gezierte, hagere, blasse Püppchen mit Würde der Menschheit machte. Der den Namen der griechischen Götter keine Achtung schuldig zu sein glaubt. Denn „unsere Religion verbietet uns, irgend eine Wahrheit, Größe, Güte, Schönheit anzuerkennen und anzubeten außer ihr. Daher sind eure Namen wie eure Bildsäulen zerstümmelt und preisgegeben. Und ich versichere euch, nicht einmal der griechische Hermes, wie ihn uns die Mythologen geben, ist mir je dabei

[1]) Briefe II, 172. [2]) Ebenda 188.

in Sinn gekommen.“ Man denkt garnichts dabei. Des Herkules Gottheit ist ihm nie im Traum erschienen. Er ward die schalen Ideale seiner Sittenlehre niemals, auch nicht in Darstellung der Götter und Helden, los. Möge er ihnen abbitten, weil sie ihm zu groß sind.

In der aristophanischen Satire: „Die Vögel“ verspottet Goethe auch die Mythologen und Kunstrichter, die sich herumstritten, ob die Götter der Griechen Flügel hatten oder nicht. (Winckelmann, Herder, Voss u. a.) Und auch die modernen Deisten, welche sich die Gottheit nach epikuräischem Muster vorstellen: ihr wißt nicht, wie's droben aussieht: sicher in ihren alten, lang unangetasteten Rechten sitzen sie schläfrig auf ihren Stühlen, sind aller Mühe, sind alles Widerstandes entwohnt, sind leicht zu überraschen und zu überwinden. Wir traktieren sie als alte Verwandte, die aber zurückgekommen sind.

Nur der Künstler in seinem Erdenwallen hat die richtige Vorstellung der olympischen Wesen. Seine Gottheit ist Venus Urania, die uranfängliche Schönheit, die Königin der Welt.

In seinem Prometheus hatte Goethe den Gehalt des Sturms und Drangs dargestellt. Ein anderer Dichter suchte den gleichen Gehalt in eine andere griechische Mythe zu bannen. Man hat die Ähnlichkeit von Maler Müllers Niobe mit Goethes Prometheus öfter schon bemerkt. Aber es liegt durchaus kein zwingender Grund vor, eine Abhängigkeit Müllers von Goethe anzunehmen, die schon wegen der Chronologie sehr zu konstruieren wäre. Vielmehr ist das titanenhafte Auftrotzen gegen die Götter, der Wunsch nach Erhöhung des Menschengeschlechtes, die menschenformende Schöpferkraft, wie es die gemeinsame Grundstimmung der Niobe und des Prometheus ist, eben die Stimmung des stürmenden und drängenden Geschlechtes, der Goethe und Müller in ähnlicher Weise Ausdruck gaben. Die Form der Niobe ist das Melodrama, das seit Wielands Singspielen für mythologische Stoffe üblich war. Und wie Herder eine Neuschöpfung der alten Mythologie durch eine Wandlung und Vertiefung ihrer Ideen gewünscht hatte, und Wielands Singspiele diesen Wunsch zu erfüllen suchten, so hat auch Müller der alten Mythe eine tiefere Bedeutung geben wollen. Niobe will durch die eigene

Erhöhung zur Göttlichkeit ein unüberwindlich ewiges Geschlecht pflanzen, kraftgießend über die geschwächten Menschen, die dem Willen der Götter untertan sind. Eine Mauer stehe zwischen Erde und Himmel. Freilich wie Prometheus! Und auch die furchtbare Götterrache, welche Niobe in ihren Kindern trifft, kann sie nicht beugen, denn ohne ihre Kinder erst steht sie frei den Göttern eine Göttin gegenüber. Ihre Erstarrung zum Stein aber ist eine Wohltat Jupiters. Denn es ist ihre Verewigung. Jahrtausende werden die weinende Niobe sehen. Die Kunst macht den Menschen zum Gott, indem sie ihn verewigt.

Friedrich Schlegel urteilte von Müllers Niobe: hier hat der Dichter die ihm eigentümliche Idee, wie man die alte Mythologie durch einen tiefern, sittlich philosophischen Sinn neu, durchaus anders als die alten Dichter und doch wahrhaft dichterisch gestalten könne, im Großen ausgeführt. Doch, setzte er hinzu, auch so zweifeln wir, ob auf diesem Wege und durch solche Bearbeitung griechischer Gegenstände unsere Poesie das erwünschte Ziel erreichen könne. Damals hatte Friedrich Schlegel das gewünschte Ziel bereits in einer anderen Richtung erblickt.[1])

Dem Sturm und Drang gaben auch Müllers mythologische Idyllen Ausdruck, in denen er seine ganze geniale Eigenart entfaltete. Er brauchte die Satyrn und Faune, denen Gessners sentimentalische Darstellung nicht gerecht werden konnte, nur mit dem eigensten Leben zu erfüllen, und sie standen in prachtvoller Kraft und Anschaulichkeit da. Leben voll strotzender Sinnlichkeit und grotesker Komik ist der Zweck dieser einzigartigen Idyllen, welche zum ersten Mal wieder der Idyllendichtung wahrhaft mythologischen Geist einhauchten: den Geist der Natur.

Maler Müller ist auch der erste gewesen, welcher an die Gestaltung der neben Prometheus zum eigentlichen Mythos des Sturms und Drangs gewordenen Sage gegangen ist. Diese aber entstammt nicht der griechischen Mythologie, sondern einer vaterländischen Überlieferung. Das deutsche Volksbuch vom Doktor Faust zeigte dieser Zeit ihr eigenes Sehnen und

---

[1]) Deutsches Museum IV, 250.

Streben in einer zum Mythos gewordenen Gestalt, in deren Darstellung sie sich ganz verkörpern konnte. Und das eben gehört zum Wesen einer mythischen Dichtung, daß sie die ewige Form für einen ewig wiederkehrenden Gehalt zu schaffen weiß. Erst der deutsche Sturm und Drang hat gelehrt, sich zur Gestaltung seines Geistes dieser ewigen Formen zu bedienen, sich selbst im Spiegel des Mythos anzuschauen.

Titanisches Aufbäumen gegen die Gottheit, Anstürmen gegen die Schranken der Erde, wilder Drang nach Wissen und Erkennen und der Wille zum restlosen Ausleben der Persönlichkeit, das waren die eigenen Tendenzen, welche die jungen Stürmer und Dränger in diesem Volksbuch vorgebildet und auf dichterische Auslösung harrend fanden. Die erste Vertiefung des Faustproblems gehört freilich schon einer früheren Zeit an. Lessing konnte aus eigenstem Erleben den Plan zu einer Fausttragödie fassen, in der Faust aus allzu großer Wißbegier den dämonischen Mächten der Hölle verfällt, aber von der himmlischen Gnade gerettet wird. Denn die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben, um ihn ewig unglücklich zu machen. Die Hölle soll nicht über Menschheit und Wissenschaft triumphieren. Und so mißlingt der teuflische Plan, der Gottheit ihren Liebling zu rauben. Ein Phantom täuscht die Hölle. Mit dem Gedanken der Errettung hat Lessing die endgültige Lösung des Problemes vorgebildet, die ihm durch Goethe wurde. Aber das Fragmentarische seines Werkes liegt nicht nur in der äußeren Nichtvollendung. Die Gestalt des Faust konnte erst in einer Zeit wieder ganz lebendig werden, welche mit der Aufklärung gebrochen hatte und unter dem Erkenntnisdrang nicht nur das Herumschlagen mit „Zweifeln aus der scholastischen Weltweisheit“ verstand. Eben der heiße Trieb, das Leben auszuschöpfen, die Erde zu umspannen, die eigene Persönlichkeit über die engen Schranken des Ich hinaus zu übermenschlicher Größe zu steigern, der Kultus des Genies konnte erst die ganze Tiefe dieses Mythos erfüllen. Faust wurde wie Prometheus zum Symbol eines ganzen Geschlechtes, welches von solcher Sehnsucht getrieben wurde und sich selbst mit den himmlischen und höllischen Mächten verwandt fühlte.

Maler Müller erkannte in Faust den Stürmer und Dränger. Und darum konnte er ihn nach seinem eigenen Bilde gestalten. Seine Tragödie suchte nicht ein sittlich-philosophisches Problem zu lösen, wie Lessings Plan, sie stellt ein Menschenleben dar, das sich kaum in die Formen des Dramas bringen lassen will. Ein Mensch mit titanischem Wollen, der die Kraft zum Übermenschen in sich fühlt, und dem doch das Können gebricht, der im Versuch, seine hochstrebenden Gedanken zu verwirklichen, an den Schranken seiner Persönlichkeit scheitert. „Was Wunder dann, wenn der starke große Kerl sein Recht nimmt, und wenn auch sein Mut ihn über die Welt hinaustreibt, ein Wesen zu suchen, das ihm ganz genügt.“ Dieser Faust ist wirklich ein Übermensch, der sich ausleben will. Seine Forderung ist: alles, oder garnichts! Grenzenlos am Gefühl, fühlt er die Kraft des Vollbringens eingeengt; mit tausend Neigungen tritt er in die Welt, „und die meisten zu was Ende?“ Er fühlt den Gott in seinen Adern und will ihn erlösen. „Geschicklichkeit, Geisteskraft, Ehre, Ruhm, Wissen, Vollbringen, Gewalt, Reichtum, alles den Gott dieser Welt zu spielen“, das ist seine Sehnsucht. Und da Gott sie ihm nicht stillen kann, ergibt er sich dem Teufel. Das ist die Idee des Ganzen, die trotz aller Verkleinerung in der Ausführung — der Dichter war eben selbst ein Faust — doch überall zum Durchbruch kommt. Und so ist der Mythos hier die Form geworden für das Lebensgefühl eines Dichters, der ein ganzes Geschlecht vertritt.

Die mythologische Darstellung der bösen Mächte ist ganz in kraftgenialischem Stil gehalten. Shakespeares Einfluß macht sich geltend. Diese Teufel reden wie die Menschen auch. Sie lassen beißende Satiren gegen Schäden und Eigenheiten des Zeitalters los, ohne daß sie selbst vom Dichter mit Ironie behandelt werden. Der Mephistopheles in Fausts Situation ist ein unverkennbarer Nachkomme des Klopstockschen Abbadona.

Die dramatische Form war in dieser Dichtung ganz verfehlt worden. Und man wird von vornherein annehmen müssen, daß dieser Stoff zur epischen Gestaltung geschaffen ist. Der zweite Stürmer und Dränger, der sich an diese Aufgabe wagte, hat denn auch die epische Form für seine

Darstellung gewählt und sie nur mit dramatischen Szenen unterbrochen. Klingers Faust erschien erst 1791. Aber der Entwurf reicht sicherlich noch in die Sturm- und Drangzeit zurück. Klinger entnimmt der Volkssage nur das allgemeine Schema. Aber er füllt es mit eigenen Erfindungen voll satirischer und ernster Anklagen gegen Mensch und Geschichte. Sein Faust ergibt sich aus dem unbefriedigten Drang nach Wissen, Reichtum, Ruhm und Genuß dem Teufel, nachdem ihn der Genius der Menschheit vergeblich gewarnt hat. Und nun überzeugt ihn der Teufel, der sich ihm in ganz menschlicher Gestalt darstellt, von der angezweifelten Schlechtigkeit der Menschen, indem er gleichzeitig seine Begierden befriedigt. So brauchte Klinger den Volksmythos zur Form seiner höchst pessimistischen Weltanschauung und seiner Polemik gegen das Zeitalter.[1])

Aus dem Sturm und Drang ging auch die Dichtung hervor, welche diesem Mythos seine ewige Form gegeben hat.

Es ist keine dankbare Aufgabe, dem uferlosen Meere der Faustliteratur noch einen Tropfen beizufügen. Einige Andeutungen mögen hier genügen. Daß Goethes Faust eine mythische Dichtung ist, das hat erst die Romantik eigentlich erkannt. Schlegel und Schelling begrüßten in dieser Dichtung eine neue Mythologie. Schelling besonders erklärte sie für mythologisch, weil sie die innerste und reinste Essenz des Zeitgeistes enthalte.

Ursprünglich war der Faust nur der Mythos des Sturms und Drangs. In der zum Mythos gewordenen Gestalt des Dr. Faust stellte Goethe sein eigenstes Stürmen und Drängen dar. Sein innerstes Leben floß mit dieser Sage zusammen, und niemals ist es in der deutschen Literatur klarer geworden, was einem modernen Dichter der nationale Mythos werden kann. Denn der Faustmythos ist deutsch. Man hat schon oft darauf hingewiesen, wie er noch vom Zauberhauch des Heidentums umwittert ist und Nachklänge der alten Mythologie in ihm ertönen. Seine überlieferte Fassung aber zeigt die Gestalt der christlichen Mythologie. In Goethes Geist entwickelte sich

[1]) Auch bei Lenz begegnet die Gestalt des Dr. Faust in dem Fragment: „Die Höllenrichter“. Hier will ihn Bacchus aus der Unterwelt erlösen. Tieck III, 205 f.

allmählich die Mythe des Sturms und Drangs mit der zunehmenden Vollendung seines eignen Menschentums zum Mythos der strebenden Menschheit überhaupt.

Das Allumfassende ist das Wesen der Mythologie. Diese Dichtung stellt in einem Himmel und Erde umfassenden Weltbilde alles Sehnen und Ringen der Menschheit dar. Schon die Romantik verglich darum dieses Welt- und Menschengedicht mit Dantes Göttlicher Komödie, in der sie ebenfalls eine neue Mythologie verehrte. Der Kampf der guten und bösen Mächte um die Seele des Menschen ist allen Mythologien eigen. Hier kämpfen Engel und Teufel um Faustens Seele. Und wie in einer vollständigen Mythologie erscheinen alle natürlichen und moralischen Kräfte, welche die Welt bewegen, in mythischen Verkörperungen. Die Geister der Elemente werden beschworen. Im Erdgeist erscheint die wirkende Kraft der Natur. Der böse Geist ist Gretchens böses Gewissen. Die Geister aller Reiche erscheinen: die Engel des Himmels, der Geist der Erde, die Geister der Hölle. Und wie jede Mythologie, so ist auch diese Mythologie symbolisch. All die transzendenten Mächte sind nur dichterische Versinnlichungen des menschlichen Innern. Überall scheint durch das Mythische — mit ironischen Lichtern, wie Fr. Th. Vischer sagt — das Rationelle hindurch. Immerfort wird die Illusion aufgehoben und wieder hergestellt. Darin zeigt sich die hochmoderne Behandlung der Mythologie. Der Teufel, der nicht mehr das nordische Phantom mit Hörnern, Schweif und Klauen ist — der Junker Satan ist schon längst ins Fabelbuch geschrieben —, verneint sich sogar selbst in eigener Person. In der Walpurgisnacht, wo die Hexengestalten des deutschen Volksglaubens lebendig werden, verspottet Goethe den Proktophantasmisten — Nicolai —, der die Teufel und Gespenster durch das Licht der Aufklärung verscheucht zn haben meinte, den Orthodoxen — Stolberg —, der Oberon wie die Götter Griechenlands für Teufel hält, die Dogmatiker, die sich durch Kritik und Zweifel ihren Teufelsglauben nicht nehmen lassen, die Supranaturalisten, die sich freuen, von den Teufeln auf gute Geister schließen zu können.

Daß die einzelnen Gestalten, die Goethe der Volksmythologie entnahm, wirklich wie aus dem Geiste des Volkes

heraus neu geschaffen wurden und die Lebenskraft des Mythos in sich haben, das hat für den ersten Teil wohl niemand geleugnet. Und vieles von dieser Mythologie hat Jakob Grimm aus Goethes Faust in seine deutsche Mythologie hinübernehmen können. Wilhelm Grimm sah im Faust das Muster dafür, wie ein moderner Dichter eine alte Sage zu verwerten habe. Heinrich Steffens erkannte in dieser Dichtung den uralten Mythos, neu erzeugt und frisch, wie aus dem gegenwärtigen Leben.[1])

Auch die unendlich vielen Werke der Kunst und Dichtung, die in den folgenden Zeiten aus Goethes Faust schöpfen konnten, beweisen die mythologische Kraft und Geltung des Gedichtes.

§ 2. Goethes Wendung zum Klassizismus.

Als Goethe in späteren Jahren einen französischen Aufsatz aus dem Globe übersetzte, der seinen Faust zum Beweise anführte, daß die Hexerei und Feerei des Mittelalters für uns passender sei als die klassische Mythologie, da setzte er dagegen, daß die griechische Mythologie als höchst gestaltet, als Verkörperung der tüchtigsten und reinsten Menschheit mehr empfohlen zu werden verdiene, als das häßliche Teufels- und Hexenwesen, das nur in düstern und ängstlichen Zeitläufen aus verworrener Einbildungskraft sich entwickeln und in der Hefe menschlicher Natur seine Nahrung finden konnte.

Auch die nordische Mythologie wurde so von den griechischen Göttern ganz verdrängt. Wie wert er auch diese Sagen hielt, er konnte sie, so heißt es in Wahrheit und Dichtung, nicht in den Kreis seines Dichtungsvermögens aufnehmen. Wie herrlich sie ihm die Einbildungskraft erregten, entzogen sie sich doch ganz dem sinnlichen Anschauen, indessen die griechische Mythologie noch sichtbar vor seinen Augen stand. Nichts konnte ihn bewegen, die nebelhaften und formlosen Bilder der nordischen Götter für die scharf umrissenen und künstlerisch gebildeten Götter der Griechen einzutauschen.

[1]) Novellen VIII, 17, 20.

Auch das „Ossianische Wolkengebilde“, das als gestaltlos, epidemisch und kontagios in ein schwaches Jahrhundert sich hereinsenkte, schien ihm nun mehr als billigen Anteil sich erworben zu haben.[1])

Die endgültige Entscheidung zu Gunsten der griechischen Mythologie fiel auf Goethes italienischer Reise.[2]) War doch schon seine Sehnsucht nach Italien eine Sehnsucht nach griechischer Form. In Italien studierte Goethe Winckelmanns Kunstgeschichte, und die Wahrheit seiner Betrachtungsweise ging ihm vor der Gegenwart der griechischen Göttergestalten auf. Es gibt eine Stelle in seinen Tagebüchern, die ein grelles Licht auf seine Eindrücke von griechischer und christlicher Kunst wirft, wie er sie gerade in Italien nebeneinander sehen und miteinander vergleichen konnte. Es fiel ihm auf, wie doch eigentlich der Mensch das Unsinnige, wenn es ihm nur sinnlich vorgestellt werden kann, mit Freuden ergreift, deswegen man sich freuen sollte, Poet zu sein. Die Schönheit der Mutter Gottes geht einem erst mitten im Katholizismus auf. Sie ist ein recht religiöser Gegenstand. Leider aber sind solche Gegenstände die Geißel der Maler gewesen und die Schuld, daß die Kunst gesunken ist, nachdem sie sich kaum erhoben hatte. Eine Danae ist immer eine andere Aufgabe für den Künstler, aus der etwas zu machen ist.[3])

Goethes Auffassung der griechischen Mythologie in Italien wird aus dem mythologischen Lehrbuch von K. Ph. Moritz, das in Italien unter Goethes Ägide entstand und die griechische Mythologie als die Blüte der Kunst und Humanität darstellte, noch deutlich werden.

Wie sehr ihn die klassische Mythologie gerade auf dem klassischen Boden Italiens fesselte, wo die Reste der antiken Kunst auf Schritt und Tritt an die alten Götter gemahnen, das zeigen so recht die römischen Elegien und die venezianischen Epigramme, deren antiker Form die Mythologie besonders günstig anstand. Hier ist Amor die Liebe und

---

[1]) Volkslieder der Serben, übersetzt von Fräulein v. Jakob. 1826.

[2]) Aber schon der junge Goethe hatte ja die Statuen der ewigen Griechengötter in seinem Dachzimmer stehen, und Homer war seine Bibel.

[3]) Tagebücher I, 282 f. Oktober 1786. Vgl. dazu aus „Tischbeins Zeichnungen“: Danae.

Aurora die Morgenröte, Phöbus der Tag, Luna der Mond und Morpheus der Schlaf. Der Lorbeer wird zu Daphne, der Regen zu Jupiter Pluvius und der Wind zu Äolus. Neue Mythen von der Göttin Gelegenheit, der Tochter des Proteus und der Thetis, und von der Langeweile, der Mutter der Musen, treten an die Seite jener Hymne auf die Phantasie, die Tochter des Zeus. Mit alten Mythen wird die Geliebte belehrt, wie schnell sich die wahre Liebe ergebe, und die Geheimnisse der Eleusinien enthüllen sich als Sagen von verborgener Götterliebe. Die notwendige Vorsicht der Liebenden wird mit dem alten Zanke von Amor und Fama begründet. Midas wird mit dem Dichter verglichen, dem alles zum Gedichte wird. Auch sonst hat Goethe gerade in den Gedichten, die antiker Form sich nähern, den Distichen, Elegien und Epigrammen, die griechische Mythologie mit hohem Kunstsinne zu brauchen gewußt. Besonders schön in der Euphrosyne, welche in Persephoneias Reich mit den Gestalten der griechischen Sage wandelt, die von Dichtern besungen wurden, unter ihnen Antigone, die schwesterlichste der Seelen und Penelopeia die treueste der Weiber.

In diesen Gedichten sind Haine, Flüsse und Wälder mit Nymphen und Geistern belebt. Manche von ihnen sind neue Ausdeutungen und Anwendungen griechischer Fabel.

In Italien ging Goethe die Idee der Nausikaa und der Iphigenie in Delphi auf. Hier erhielt die Iphigenie auf Tauris ihre endgültige Form. In Italien las Goethe Herders Zerstreute Blätter und Winckelmanns Kunstgeschichte. Sie leiteten ihn in der Betrachtung der antiken Kunstwerke. Herder und Winckelmann hatten die griechische Mythologie als das Ideal der Schönheit und der Humanität dargestellt. Sie wurde auch Goethes Ideal.

Die mythologischen Kantaten Gerstenbergs und seiner Nachfolger hatten aus den griechischen Mythen rein menschliche Erlebnisse gemacht. Die Singspiele Wielands und seiner Schule hatten Herders Forderung zu erfüllen gesucht, einen christlich-symbolischen Gehalt in die alten Mythen zu senken. Diese Bestrebungen trafen sich endlich in Goethe.

Die Schönheit der griechischen Götterformen ging ihm an Winckelmanns Hand in Italien auf. Die Humanität wurde

ihm zum Erlebnis, als er durch eine geliebte Frau die sühnende Kraft reiner Menschlichkeit an sich selbst erfuhr. Und dieses Erlebnis verklärte sich zu einer allgemein menschlichen Idee, welche in dem Mythos der Iphigenie das schönste Symbol finden konnte. Der Mythos der Iphigenie wurde der Mythos der Humanität, wie Prometheus der Mythos des Sturms und Drangs geworden war. Und nur in der schönen und menschlichen Mythologie der Griechen konnte dieses Ideal der Humanität zu seiner vollen Erscheinung kommen.

Natürlich mußte das eigentlich Mythische gegen das Sittliche in den Hintergrund treten. Hier aber spielt es eine bedeutende Rolle. Schiller hat ihm bei seiner Bühneneinrichtung den richtigen Platz angewiesen: das Mythische muß als unentbehrliches Gegengewicht des Moralischen unangetastet bleiben, denn was zur Phantasie spricht, darf am wenigsten gemindert werden. Das Mythische bildet das sinnliche Element dieses Stückes, in dem die sittliche Gesinnung zur Handlung gemacht ist. Goethe selbst schrieb diesem mythischen Hintergrunde einen Teil der Wirkung zu, welche das Drama hervorbrachte.[1])

Die mythische Vorgeschichte, die von Tantalus, dem ehemals Hochbegnadigten der Götter beginnt, hat Goethe restlos beibehalten. Alle Greuel des fluchbeladenen Geschlechtes, so sehr sie des Dichters seelisch-künstlerisches Gleichgewicht bedrohten, kommen in den Erzählungen Iphigeniens und Orests zur Sprache. Denn eben die Sühnung dieser Jahrhunderte lang angewachsenen Schuld durch die erste Reihe des Geschlechtes ist die humane Idee des Dramas. Auch der doppelsinnige Orakelspruch des Apollo und die Rettung Iphigeniens durch Diana, welche sie in heiliger Stille zur Rettung des verlorenen Geschlechtes bewahren will, ist im Hintergrunde des Stückes beibehalten. Über den menschlichen Geschwistern schwebt das göttliche Geschwisterpaar Apollo und Diana. Und so tun gerade diese mythischen Ereignisse des Hintergrundes im Gegensatze zu der rein menschlichen Atmosphäre des Dramas selbst eine tiefergreifende Wirkung. Dort das Wunderbare, Ungeheure, Wildbewegte, hier das

[1]) Dichtung und Wahrheit.

Innerliche und rein Menschliche, in das nur noch der Wahnsinn des Orestes als letztes und bald getilgtes Ende des Vergangenen hineinbricht. Denn aus dem Drama selbst, das auf solche Weise wie der letzte Akt einer aus Ewigkeit stammenden Handlung anmutet, wie die rein menschliche Lösung eines von Göttern geschlungenen Knotens, ist alles Mythische bis auf die letzte Spur getilgt. Die heilige Weiblichkeit der reinen Schwester allein entsühnt den Fluch und befreit den Bruder von den Furien, die nur in der Brust des Muttermörders wüten. Sie braucht die Götter nicht um ein Wunder anzurufen. Denn Wunderkraft ist in den Tiefen ihrer reinen Seele. Aber in der Gesinnung der handelnden Menschen spielt das Mythische eine tief bedeutsame Rolle und spielt das menschliche Geschehen immer wieder in das Ewige hinüber. Und in der humanen Auffassung, welche diese griechischen Menschen von ihren Göttern haben, spricht sich Goethes Auffassung der griechischen Mythologie und damit seiner eigenen Gottheit aus. Die Götter rächen der Väter Missetat nicht an dem Sohn. Ein Jeglicher, gut oder böse, nimmt sich seinen Lohn mit seiner Tat hinweg. Und als niemand aus dem Geschlechte des Tantalus ohne Schuld zu bleiben droht, da bringt Diana selbst eine des Geschlechtes in heilige Stille, wo sie schuldlos bleiben kann, um die Ihrigen zu erlösen. Dort schafft sie den barbarischen Dienst der Götter ab. Denn der mißversteht die Himmlischen, der sie blutgierig wähnt. Sie wollen nur ein reines Herz und Weihrauch und Gebet. Sie lieben die Menschen, fristen ihnen gerne das flüchtige Leben und gönnen ihnen eine Weile ihres eigenen Himmels mitgenießendes Anschauen, wo sie den reinen Tag auf immer neuen Wolken selig und ewig leben. Sie allein wissen, was den Menschen frommen kann, und niemals brechen sie unreif die goldenen Himmelsfrüchte. Sie berufen den edlen Mann zu einer schweren Tat, die ihm unmöglich scheint. Der Held aber siegt und dient den Göttern und der Welt. Sie lösen nach wilden Gewittern der Menschen grausendes Erwarten in Segen auf und pflegen Menschen menschlich zu erretten. Der reinen Schwester Segenswort ruft hilfreiche Götter vom Olympus herab. Nur einmal verliert Iphigenie ihren schönen Götterglauben. Als die taube Not ein doppeltes Laster mit eherner Hand ihr auflegt, da droht

der tiefe Haß der Titanen auf die olympischen Götter auch sie zu packen. Und das alte Lied der Parzen fällt ihr ein, das von der furchtbaren Willkür und Ungerechtigkeit der ewigen Götter singt. Aber als die Reinheit ihres eigenen Wesens alles zum Guten gewendet hat, ist auch das Bild der Götter in ihrer Seele gerettet.

Was Schiller in dieser Dichtung „Seele", was Goethe „human" nannte, das eben ist der neue Geist, mit dem Goethe den alten Mythos verjüngte. Es ist die Idee der Humanität, welche dieses Drama zum Symbole erhebt, und die rein menschliche Durchdringung der alten Form mit dem menschlich geläuterten Empfinden des Dichters, welche uns diese alte Sage so fühlbar nahe bringt, daß wir keinen griechischen Mythos mehr zu erleben glauben. Goethe rechtfertigte die Alceste Wielands mit der Freiheit des Dichters, die poetischen Traditionen nach seinen Zwecken und seiner Denkweise umzuformen. Er rechtfertigte Manzonis Tragödie Adelchi damit, daß alle Poesie eigentlich in Anachronismen verkehre. Alle Vergangenheit, die wir heraufrufen, um sie nach unserer Weise den Mitlebenden vorzutragen, muß eine höhere Bildung, als es hatte, dem Altertümlichen zugestehen. Allen Zuständen borgt man das Neuere, um sie anschaulich, ja nur erträglich zu machen. Daher es ein unveräußerliches Recht des Dichters ist, die Mythologie nach Belieben umzubilden, die Geschichte in Mythologie zu verwandeln. Damit hat Goethe auch seine eigne Dichtung gerechtfertigt, der man die allzu moderne Behandlung des griechischen Mythos vorgeworfen hat.

Lange bevor Goethe im gemeinsamen Gedankenaustausch mit Schiller über die Notwendigkeit und das Wesen des Symbolischen klar geworden war, hat er mit seiner Iphigenie das Ideal einer symbolischen Dichtung aufgestellt, welche im einzelnen Falle die allgemeine Idee zur Erscheinung bringt, indem sie das rein Menschliche im Individuellen verkörpert.

Goethes Iphigenie zeitigte manche Versuche mitstrebender Dichter, die griechische Mythologie mit modernem Geiste zu erfüllen.

Goethes Sturm- und Dranggenosse, Klinger, ließ im Jahre 1786, als Goethe seine Iphigenie mit nach Italien nahm, den ersten Teil seiner Medea erscheinen: Medea in Korinth. Der

zweite Teil, Medea auf dem Kaukasus, folgte 1790. Beide Dramen wollen eine ganz anders geartete und doch moderne Belebung des griechischen Mythos vornehmen und gleichzeitig die griechische Tragödie verjüngen. Das zweite Drama ist ganz offenbar im Wettkampf mit Goethe entstanden. War in Goethes Iphigenie das eigentlich Mythische nur der stimmungsgewaltige Hintergrund, von dem das Sittliche sich um so wirkungsvoller abheben konnte, so setzte nun Klinger das Mythische wieder in seine vollen Rechte ein, um den Geist der Antike in seiner Dichtung zu wahren. Es ist sehr charakteristisch, daß in seinem Drama die Eumeniden wirklich erscheinen, welche bei Goethe nur die Symbole innerer Gewissensqualen sind. Hatte Goethe an Stelle des griechischen Schicksals die sittlichen Handlungen der Charaktere gesetzt und aus ihnen allein Verwicklung und Lösung des Knotens hergeleitet, so machte Klinger sein Drama zu einer eigentlichen Schicksalstragödie, womit er Schiller und Herder und schließlich auch der Romantik vorarbeitete. Das erste Medeadrama beginnt mit einem Prolog des Schicksals, „in dunklem Gewande, das Gesicht verhüllt“, das sein unentrinnbares Walten über den Sterblichen offenbart. Schicksal ist die Schuld Kreons, Schicksal die Liebe und die Schuld Medeens und Jasons. Denn Aphrodite hat zur Rache an der Sonne, welche ihre Liebe mit dem Kriegsgott verriet, die Liebe im Enkelkind der Sonne, Medea, und in Jason erweckt. Und um dieser Liebe willen begeht Medea die furchtbarsten Verbrechen. Sie vergißt die Herrschaft über die Natur, welche Hekate, ihre Mutter, ihr verlieh, und all ihr geheimnisvolles Wissen steht nur im Dienste dieser vernichtenden Liebe. Sie ist ein Kind der Sonne und der Nacht. Jason aber beginnt die unüberbrückbare Kluft zwischen der Tochter der Sonne und dem Sohne der Erde als schweres Schicksal zu empfinden. Der Mensch wird nur zum Menschen gezogen. Und so will er wieder in die Menschheit eintreten, denn er kann nicht wie Medea in Betrachtung ihres eigenen, stolzen Selbstes leben, sondern will ein Mann aus eigener Kraft sein, der nicht von der Zaubermacht ihres Wesens abhängig ist. Er fühlt wohl Staunen und Furcht, aber keine Liebe mehr. Umsonst beschwört ihn Medea, daß all ihr Zauber

nur ihre ungeheure Liebe sei, um deretwillen sie so viel Blut vergoß, welche die Kräfte ihres Geistes — Aphroditens Rache — fesselte. Auf seinem Höhepunkte stellt das Drama die Verführung Medeas zum Morde der Kinder durch Hekates Stimme dar, welche aus dem Erebos ertönt, um Rache für den getöteten Sohn zu nehmen. Nach der Tat aber treten die furchtbaren Eumeniden auf und bemächtigen sich ihrer Opfer. Nur Medea selbst ist über ihre Rache erhaben. Mit der Erstickung alles menschlichen Gefühls hat sie ihre überirdischen Zauberkräfte wieder gewonnen. Sie verschwindet auf dem Drachenwagen. Der Unterschied dieses Dramas von Goethes Iphigenie besteht also hauptsächlich in der Sichtbarmachung des Mythischen und in der Motivierung durch das Schicksal.

Viel deutlicher aber wird die Beziehung zu Goethes Iphigenie in dem zweiten Drama: Medea auf dem Kaukasus. Schon in der allgemeinen Situation gemahnt es an die nach Tauris verbannte Griechin. Das Thema ist: wie auch Medea der Gewalt des Schicksals und der rächenden Eumeniden erliegt. Stolz wähnte sie im Genuß ihres eigenen großen Selbstes zu leben, als sie nach ihrer letzten Bluttat auf den Kaukasus flüchtete. Aber die Reue quält sie und die Sehnsucht nach dem Menschengeschlecht und die Erinnerung an die Vergangenheit. Darum kann sie nicht zum Genuß ihres allumfassenden und alldurchdringenden Wissens gelangen. Sie folgt dem Barbaren, der sie für den opferheischenden „Furchtbaren“ hält, um durch die „gute Tat“ ihre Schuld zu sühnen. Trotz der eindringlichen Warnung des Schicksals schwört sie ihr überirdisches Wesen ab, um ganz Mensch zu werden. Wenn sie den Schwur bricht, ist auch sie dem Schicksal verfallen, dessen allumstrickendes Gewebe sie nicht umstricken konnte, als sie noch „allein und einzig im großen All“ war. Sie will — wie Iphigenie! — dem barbarischen Volke Recht und Sitte lehren, ihm das wahre Wesen der gütigen Gottheit offenbaren und ihm die Quelle des Geistes zum Kampf gegen das Schicksal öffnen. Das Schicksal selbst erinnert sie an Prometheus, dessen größte Marter der Gedanke war, die Menschen gelehrt zu haben, die Schöpfung der Götter in ihren Werken nachzuahmen, das Unfaßliche, Unermeßliche,

Unzählbare fassen, messen und zählen zu wollen. Und so fluchen ihm die Menschen, daß er ihr Unvermögen aufdeckte. Denn der Mensch wird sich nie begreifen. Trotz aller Warnungen tut Medea den Schwur. Damit gehört sie den Menschen an und erwartet von ihnen ihr Schicksal. All ihre Versuche aber, durch gute Taten die Verbrechen zu sühnen, scheitern an der Schwachheit der Menschen, welche leichter auf das Böse, als auf das Gute horchen. Indem sie rasch vollziehen will, was kaum in Jahrtausenden reift, muß sie die eigene Ohnmacht und Unfreiheit erkennen, der sie sich freiwillig unterwarf. Unverstanden lehrt sie den Barbaren die Segnungen der Kultur und des Rechtes und deutet ihnen in ganz christlichem Sinne die Gottheit als allgütigen Erhalter und Vater der Menschen. Aber ihre erste Bedingung: Abschaffung der Menschenopfer (Iphigenie!) geht über die Kraft dieser Barbaren. Und in höchster Gefahr, ihre erste sühnende Tat aufs Spiel gesetzt zu sehen, bricht sie ihren Schwur, nur Mensch zu sein, und rettet mit dem letzten Aufgebot ihrer übermenschlichen Zauberkräfte das dem Tode schon verfallene Opfer. Sie hat „die gute Tat“ getan. Aber der Bruch des Schwurs gab sie in die Gewalt des Schicksals. Die Kraft ihres Geistes zerschlug sich an den fühllosen Herzen der Menschen, welche der Fluch traf, nie im reinen Lichte der Vernunft zu leben. Und so mußte auch ihre gute Tat eine Tat der Zerstörung sein. Auch der eigenen Zerstörung. Denn nun hat sie ihren freien Nacken unter das Joch des Schicksals gebeugt. Sie will es auf den Trümmern ihrer letzten Tat, wo sie die Götter und die Natur rächte, stolz und ungebrochen im Gefühl ihrer Größe erwarten. Der Dank der Geretteten, die Anbetung der Getäuschten bestimmt sie, ihnen ihr freiwilliges Menschentum zu offenbaren; der Streit, der darauf um ihren Besitz ausbricht, veranlaßt das Urteil ihres Todes. Die Eumeniden bemächtigen sich ihrer, und in furchtbarsten Qualen der Reue begreift sie ihr schreckliches Los: das Böse gelang mir, das Gute vernichtet mich. Sie verzeiht den verblendeten, unglücklichen Menschen und gibt sich selbst den Tod.

Wie Iphigenie also will Medea den Barbaren das Licht der Vernunft bringen und durch segensvolles Wirken den

Fluch der Götter lösen. Aber ihr gelingt nicht, was Iphigenie gelang. Und hier zeigt sich der gewaltige Gegensatz in der Weltanschauung dieser Dichter. Goethe glaubte an die erlösende Kraft der reinen Menschlichkeit. Klinger aber glaubte nicht an sie. Das Böse kann durch die gute Tat nicht ganz vernichtet werden. Die Menschen sind nicht bestimmt, im Lichte der Vernunft zu leben. Der Raub des Prometheus war ein Verbrechen, wie auch Medeas gute Tat. Damit stellte sich Klinger dem humanen Geiste der ganzen Zeit entgegen und auch all den Dichtungen, welche gerade in den Formen der griechischen Mythologie die Humanität verherrlichten: den Dichtungen Wielands und Goethes. In der gleichen Form des griechischen Mythos will er die Ohnmacht der Menschlichkeit beweisen, welche der Gewalt des Schicksals unterliegt. Seine eigene Weltanschauung ist im Sturm und Drang stecken geblieben. Die Medeentragödie ist eine späte und polemische Verherrlichung des Sturms und Drangs: nur die ganz auf sich selbst gestellte, allein und einzig im All lebende Persönlichkeit ist frei und schicksalslos. Die Aufgabe der Persönlichkeit, d. h. die Hingabe an die Menschheit macht den Menschen zum Sklaven des Schicksals. So tritt Medea zu Prometheus und Niobe und in Gegensatz zu Iphigenie und Alceste.

Ein zweiter Stürmer und Dränger noch hat den Wettkampf mit Goethes Iphigenie aufgenommen. Maler Müller hatte dem Goetheschen Prometheus einst die Niobe zur Seite gestellt. Jetzt sollte man an seiner „Iphigenie“ viel besser sehen, was antik sei, als an der Goetheschen. Es ist wohl mit Recht vermutet worden, daß der verblendete Dichter mit dieser Iphigenie seine Adonisdichtung meinte.[1]) Dieser Mythos hatte seine Phantasie schon früh angezogen. Nach mannigfachen Bearbeitungen gab er sich mit einer Trilogie in Opernform zufrieden. Als höhere Ansicht hatte sich ihm dargestellt: das dauernde Ewige in das Vergängliche gezogen und durch die Form den Grund, auf welchem das Spiel des Lebens sich ihm erhebe, sich liebevoll zu versinnlichen. Die Idee der früheren Bearbeitung war, daß im Menschen die Kraft zur Verherrlichung seines Wesens ruhe, deren reine

[1]) Seuffert, Maler Müller.

Anwendung oder Vernachlässigung Ewigkeit oder Vernichtung bedingt. Die endgültige Fassung, die mit Mystik überladen ist, zeigt die gleiche Tendenz, welche so oft in griechische Mythen gesenkt wurde: die Verherrlichung reiner Liebe. Sie wird im Tugendkampf der Venus und des Adonis und in der Aufopferung Amors dargestellt. Die Absicht ist nicht nur dramatisch ganz mißglückt. Hatte Müllers dialektische Kraft schon für die einfacheren Formen und Motive der Niobe nicht gereicht, so war sie dieser anspruchsvolleren Aufgabe, der sein eigenes Empfinden nicht so wie bei der Niobe entgegenkam, erst recht nicht gewachsen, und jeder Vergleich mit Goethes Iphigenie ist Blasphemie.

An die Neuschöpfungen aus der griechischen Mythologie reihen sich schließlich Herders dramatische Dichtungen. Herder selbst hatte ja die Anregung zu ihnen gegeben. Er hatte eigene Beispiele in der kleinen Form der Paramythien gedichtet. Aber Goethes Iphigenie war nicht in seinem Sinne. Er vermißte in ihr offenbar das Walten des Schicksals, das seiner Aesthetik nach in aller Dichtung zur Anschauung kommen sollte. Die Braut von Messina wiederum stellte das Walten des Schicksals allzu blind und heidnisch dar. Mythische Dichtungen sollen Schicksalsfabeln sein, wie die Dramen der Griechen. Aber das Schicksal soll mit christlichem Geiste walten. Und so beschloß er denn, eigene Musterbeispiele zu geben, wie man das griechische Drama auf deutschen Boden verpflanzen könne. Da er das antike Heldenspiel für melodramatisch hielt, so wählte er auch für seine Neuschöpfungen die Form des Melodrama, die ja für mythische Stoffe traditionell geworden war. Der Gehalt aber, den Herder in die alten Mythen senkte, konnte nur die Idee der Humanität sein. Denn an der griechischen Mythologie war ihm das Ideal der Humanität aufgegangen: die Götter und Helden der Griechen sind reine Formen der Menschheit. Herder wollte auch als Dichter ein Prediger der Humanität sein. Alle Poesie soll lehren. Der Inbegriff der Lehre aber ist die Idee der Humanität, der alles dienen muß. Auch seine dramatischen Dichtungen dienen ihr.

Schon die aus früherer Zeit stammenden Szenen: Philoktetes versuchten eine Moralisierung des alten Mythos: die Selbst-

überwindung des Helden triumphiert auch über das Schicksal. Eine solche Idee aber entsprach seiner späteren Weltanschauung nicht mehr, in der das Schicksal den obersten Platz einnahm. Im Jahre 1803 begann mit dem Melodrama: Ariadne Libera eine Art Trilogie zu erscheinen, welche ganz ebenso wie die Singspiele Wielands, die ja ebenfalls eine Art von Trilogie darstellten, durch einen gemeinsamen Grundgedanken zusammengehalten wird. Und auch dieser Grundgedanke ist der gleiche wie in Wielands Dichtungen. Das Vorwort besagt: die edelste Tat ist die Befreiung der Menschheit von einer sie entehrenden Schmach. Ihr schönstes Symbol ist die Geschichte von Theseus und Ariadne. Diese griechische Fabel soll unter das hohe Gesetz des griechischen Dramas gestellt werden, nach welchem über Taten und Verirrungen der Sterblichen ein lohnendes und strafendes Schicksal waltet. Herder bediente sich bei seinem Drama mancher Züge aus Gerstenbergs Ariadne, aber auch aus ihrer Bearbeitung durch Brandes, trotzdem er dessen Duodrama heftig schalt. Denn die versuchte Rechtfertigung des Theseus hat Herder ganz offenbar der Darstellung von Brandes nachgebildet. Ramlers Kantate: Ino gab den Gedanken her, die ins Meer gesprungene Ariadne erretten zu lassen. Die Retterin ist — Ino.

Theseus und Ariadne erscheinen beide als Befreier und Erretter der Menschheit von schwerer Schmach. Aber beide haben auch eine große Schuld auf sich geladen. Ariadne, indem sie Vater und Heimat verließ[1]), Theseus, indem er sie mit sich nahm, die doch nicht nach seinem Vaterland und zu seiner Königin paßt. Beide nun büßen ihre Schuld. Theseus muß die Geliebte wider seinen Willen verlassen.[2]) Die Verlassene stürzt sich verzweifelt in das Meer. Ino aber, die einst ein gleiches Schicksal hatte,[3]) rettet sie und führt sie dem Gotte zu, der sie als Lohn für seine schönen Taten zum Wohle der Menschheit empfangen soll. Und so wird auch ihrer einstigen Rettungstat der endliche Lohn. Von nun an hat sie im Bunde mit dem Gott ein höheres Werk zu verrichten: Menschen zu erfreuen und zu beseligen. Eine symbolische Deutung der Sage: „Ariadnens Krone" schließt das

[1]) Vgl. Gerstenberg. [2]) Vgl. Brandes. [3]) Vgl. Ramler.

Drama statt eines Epilogs. „Ehret die Frauen! ihr Nam' ist Befreiung.“

Das zweite Drama ist der entfesselte Prometheus. Es ist Gleim zugeeignet, den das Unmenschliche der alten Mythen, besonders aber des Prometheusmythos, entsetzt hatte. Seiner Meinung, daß die harte Mythologie der Griechen von uns nicht anders als milde und menschlich angewandt werden dürfe, war Herder stets. Eine Probe sei der entfesselte Prometheus. Es hätte Herders ausdrücklicher Versicherung nicht bedurft, daß dieses Drama kein Wettstreit mit Äschylus sein sollte. Der Mythos dünkte ihm eben noch heute ein sehr lehrreiches Emblem zu sein, dessen Umstände einen so reichen Stoff zur Bildung eines geistigen Sinnes in seinen Gestalten darbieten. Und so legte er „den edelsten, vielleicht auch den natürlichsten Sinn“ in sie: die Bildung und Fortbildung des Menschengeschlechtes zu jeder Kultur, das Fortstreben des göttlichen Geistes im Menschen zur Aufweckung all seiner Kräfte. Die Grundidee dieses Dramas ist wiederum: die befreiende Tat, die von Schmach und Elend erlöst. Prometheus muß seine Schuld: Geistesübermut so lange am Felsen büßen, bis der stärkste seiner Menschen die größte Tat und er selbst die tapferste vollbracht hat. Schon sieht er die Früchte seiner menschheitbeglückenden Tat. Vernunft gedeiht auf Erden, das Meer wird ein Verbrüderungsband der Nationen; die Erde selbst ist ein Schauplatz aufsteigender Kultur. Ceres und Bacchus, die menschenfreundlichsten Götter, bringen ihre segensreichen Gaben. Und nun geschieht die größte Tat: Alcides stieg zur Hölle hinab, den Freund zu retten, der selbst ein Erretter der Menschheit war. Damit hat er seines Vaters Schuld gesühnt und kann als Retter und Befreier der Menschen auch die zweite Tat der Erlösung tun: den Geier töten und so die ganze Menschheit in Prometheus befreien. Dazu aber bedarf es noch der tapfersten Tat des Prometheus selbst. Denn die Liebe befreit nur den, der ihrer würdig ist. Diese Tat des Prometheus ist: Beharrlichkeit. Er bleibt sich selbst auch im schwersten Leid getreu, indem er die Versuchung von sich weist, welche in Gestalt der falschen Pandora an ihn herantritt. Die wahre Pandora aber enthüllt sich schließlich als Agathia, die reine Menschlichkeit, seines Werkes Ziel,

die nun auf Erden herrschen soll. Themis selbst spricht das entscheidende Urteil aus, das Schuld und Sühne, Güte und Belohnung gerecht verknüpft. An Klingers Medea gemahnt es, wenn Themis zu Prometheus sagt: ja wisse, selbst zur Förderung deines Zwecks war dir der Arm gebunden. Hättest du, was langsam nur geschehen konnte, schnell und rüstig übereilt, du hättest selbst dein Werk zertrümmert, das du ruhig jetzt gelassen, wo es fehlt, so daß du freudevoll die Ernte deiner Saat anschauen darfst. Die Übereilung des nur langsam reifenden Kulturwerkes war ja Medeens Schuld. Mit Klingers Medea aber haben Herders Dramen auch die Idee der „großen Tat" gemeinsam. Wieland ist ihre gemeinsame Quelle gewesen.

Den Zusammenhang mit Wieland zeigt auch Herders drittes Drama: Admetus' Haus, welches auch den Stoff der Alceste behandelt und den gleichen Gedanken in diesen Mythos legt. Und wie in Wielands Singspielen so ist auch in Herders Dramen die wiederkehrende Gestalt des Herkules das Band der Dichtungen, und auch Herder legte dieser Gestalt jenen christlichen Sinn unter, den sie schon bei Wieland und seiner Schule hatte. Alceste bietet das eigene Leben freiwillig zum Opfer dar, um ihren Gatten vom Tode zu befreien. Apollo, der nach Rettung seines Freundes in den Olymp zurückkehren kann, entscheidet den Kampf der überirdischen und unterirdischen Mächte um das Leben der Alceste, und der Tod (mit der Hippe!) muß der Hygea weichen. Denn die Liebe ist stärker als der Tod. In einem Worte, so lehrt der Epilog, liegt das Glück des Menschenlebens und der Sinn der Welt. Es ist das süße Zauberwort der Liebe: für dich.

So also schließen sich diese dramatischen Dichtungen zu einer Art Trilogie zusammen, offenbar um den griechischen Tragödien gleichzukommen, welche zu Trilogien zusammengebunden waren. Sie alle variieren den gleichen Grundgedanken, den auch Wieland und seine Nachfolger bis zu Goethe in der Form der griechischen Mythologie dargestellt hatten: die menschenerlösende Tat, die Humanität. Das heißt aber: den Grundgedanken des Christentums. All diese Erlösungstaten spiegeln nur jene eine Tat der Welterlösung durch das Opfer Christi wieder. Und wie bei Wieland, so

tauchen auch in Herders Dramen unmittelbare Erinnerungen an Christus auf. Herders Absicht eben war, die schönen Formen der griechischen Mythologie mit dem Geiste des Christentums zu erfüllen. Merkwürdig genug ist freilich die Verherrlichung der christlichen Idee auf jenem Schauplatz, der den alten Göttern und Menschen gemein ist. Denn wie Herder in allen Mythologien das Zusammenleben der Götter und Menschen als das eigentliche Wesen der Mythologie erkannt hatte, so stellte er es nun auch in seinen Dramen dar. Hier handeln und leben die Götter mit den Menschen. Das Schicksal aber, das über allen tront, ist von ganz christlichem Geiste erfüllt. Sein Walten ist gütig, weise und gerecht. Allzu aufdringlich und lehrhaft hat Herder den neuen Sinn in die alten Mythen gelegt, von der völligen Verfehlung der dramatischen Form ganz zu schweigen. Nur die Liebe der Gattin und das häusliche Glück in Admetus' Haus ist uns menschlich näher gebracht, denn hier konnte Herder aus dem eigenen Erleben gestalten. Aber es gelang ihm nicht, die alten Formen mit dem Geiste der Humanität wirklich zu durchdringen. Es bleibt bei einer äußerlichen Auftragung der humanen Idee. Und wenn Merkels antiromantische Briefe an ein Frauenzimmer das Ariadne-Drama als ein Muster hinstellen, wie die unvergänglich schönen Mythen der Alten durch Einhauchen des humanistischen Geistes auch uns angeeignet werden können, so werden wir wahrlich an ein höheres Muster denken. Herder wollte nicht mit Äschylus, aber er wollte mit Schiller und Goethe wetteifern, und damit hat er selbst einen Maßstab gefordert, dem sein eigenes Werk nicht gewachsen ist. Goethes Iphigenie hat nicht Götter und Chöre, und doch ist ihre antike Schönheit unendlich höher. Das Mythische waltet nur im Hintergrunde, aber gerade dadurch kommt der wahrhaft humane Geist zu ganz anderer Erscheinung als in Herders zwangvoller Deutung. Goethes Humanität ist die Ausgestaltung der Persönlichkeit zu reiner Menschlichkeit, welche sich nicht selbst aufzuopfern braucht, um zu retten und zu erlösen, denn in ihr selbst liegt ihre wundertuende Kraft. Herder aber faßte die Idee der Humanität unter dem einseitigen Einfluß seines Christentums als die äußerliche gute Tat, die Aufopferung seiner selbst zum Wohle

der Menschheit, als Nächstenliebe. Und darum konnte Goethe seine Humanität, die sich am Griechentum gebildet hatte, auch in der Form der griechischen Mythologie zur Erscheinung bringen, ohne daß Idee und Form sich gegenseitig zerstören. Herder aber konnte seine Humanität nur ganz äußerlich in die griechischen Mythen senken, sodaß eine höchst unangenehme Disharmonie zwischen Form und Idee entsteht. Viel tiefer und schöner, ja auch weit dichterischer hat er sein Ideal der Humanität in den Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit und in den Briefen zur Beförderung der Humanität dargestellt.

§ 3. Schiller.

Wie Herder in seinen Abhandlungen von dem lehrenden Sinnbild der Nemesis, Liebe und Selbstheit, Fest der Grazien, und wie auch Wieland in seinen Grazien und anderen Dichtungen an mythologische Vorstellungen anknüpfte, um aus ihnen ethische und ästhetische Gedanken zu entwickeln, ganz ebenso geht Schiller in seinem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ von dem griechischen Mythos des Venusgürtels aus, in welchem er die eigene Philosophie unter der Hülle der Allegorie zu erkennen meint. Das zarte Gefühl der Griechen unterschied frühe schon, was die Vernunft zu verdeutlichen noch nicht fähig war. Und so schien ihm jener Mythos der Achtung des Philosophen wert, der überhaupt nur zu den Anschauungen, in welchen der reine Natursinn seine Entdeckungen niederlegt, die Begriffe aufsuchen, d. h. die Bilderschrift der Empfindungen erklären kann. Die philosophierende Vernunft kann sich weniger Entdeckungen rühmen, die der Sinn nicht schon dunkel geahnt, und die Poesie nicht geoffenbart hätte. Man sieht: Schiller hat sich diese Auffassung von Mythologie nach Hamann und Herder gebildet: das Bild ist älter als der Begriff, Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes. Und von diesem Standpunkte glaubte Schiller seine Begriffe aus der griechischen Mythologie entwickeln zu können, ohne ihr Gewalt anzutun. Indessen hat er doch diese Begriffe mehr hinein- als herausgedeutet. Er hatte seiner ganzen sentimentalischen Natur nach doch eine allzu ideele Auffassung von der griechischen Mythologie. Der Grieche eben hat, so meinte

er, jeder Idee sogleich einen Leib angebildet und auch das Geistigste zu verkörpern gestrebt. Das war auch Schillers eigenstes Bestreben.

Auch in seinen anderen Abhandlungen zog Schiller die griechischen Mythen zum Beleg und zur Klärung der eigenen Gedanken heran. Das Bild des Zeus, der das Reich des Saturnus endigt, versinnlicht ihm den Sieg des Gedankens über die Zeitgesetze. Der Müßiggang und die Gleichgültigkeit der griechischen Götter ist ein bloß menschlicher Name für das freieste und erhabenste Sein. Der materielle Zwang der Naturgesetze und der geistige Zwang der Sittengesetze verlor sich in den höhern Begriff der Notwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaßte, und aus der Einheit jener beiden Notwendigkeiten ging ihnen erst die wahre Freiheit auf. Die griechischen Götter sind Anmut und Würde zugleich, Ideale der Schönheit.[1])

Schillers Auffassung der griechischen Mythologie ist selbst die erhabenste, die überhaupt gedacht werden kann. Sie bedeutete ihm die Verkörperung seiner ästhetischen und philosophischen Grundidee, die sich an Kant gebildet hatte: die Aufhebung der Naturnotwendigkeit. Durch die griechische Mythologie wird der Mensch aus einem Sklaven der Natur zu ihrem Gesetzgeber. Indem er der Materie Form gibt, die Masse bildet, verwandelt er sie in sein Objekt. Was aber Objekt ist, hat keine Gewalt mehr über ihn. Die unendliche Kraft ist durch die unendliche Form gebändigt. Die Götter sind sein eigenes Bild, indem sie seine Vorstellung werden. Die Erscheinungen der Natur sind Handlungen freier Wesen. Und das gibt der griechischen Mythologie das Übergewicht über jede andere Mythologie: der Morgenländer und Ossians. Dadurch nimmt sie jene Stellung ein, die sie zum schönsten Gebilde des menschlichen Geistes macht.[2])

Es hieße Schiller gewiß falsch verstehen, wollte man ihm die Annahme bewußter Allegorisierung in der griechischen Mythologie unterschieben. So hätte er niemals ihrer poetischen Schönheit gerecht werden können. Im Gegenteil: die Götterlehre der Griechen ist die Eingebung eines naiven

---

[1]) Über die ästhetische Erziehung, Brief 15.

[2]) Ebenda, Brief 25.

Gefühls, die Geburt einer fröhlichen Einbildungskraft, nicht der grübelnden Vernunft, wie es der Kirchenglaube der neueren Nationen ist. Die Phantasie der Griechen war eben geschäftig, die menschliche Natur schon in der unbeseelten Natur anzufangen und da, wo eine blinde Notwendigkeit herrscht, dem Willen Einfluß zu geben. Der Grieche hatte eben die Natur in der Menschheit noch nicht verloren. Bei uns aber ist die Natur aus der Menschheit verschwunden. Daher sehnen wir uns nach der ruhigen Notwendigkeit der Natur, die der Grieche durch seine Mythologie aufhob.[1])

Das macht den Gegensatz der naiven und sentimentalischen Dichtung aus. Jede Poesie muß einen unendlichen Gehalt haben, aber sie kann ein Unendliches sein, der Form nach, wenn sie ihren Gegenstand mit all seinen Grenzen darstellt, ihn individualisiert, und der Materie nach, wenn sie alle Grenzen von ihm entfernt, ihn idealisiert. Die naive Idylle stellt die Natur dar, die sentimentale Idylle stellt das Ideal dar.

Als Wilhelm von Humboldt seine Gedanken über realistischen und idealistischen Charakter an Schiller mitteilte und dabei gegen das einförmige Allgemeine für die Individualität und das Charakteristische stritt, fand Schiller diese Idee von unabsehlicher Konsequenz für alles Moralische und Ästhetische. So läßt sich das Ideal einer sentimentalischen Idylle ohne eine Voraussetzung derselben garnicht fassen. Denn hier gerade ist der Fall, wo die Diskrepanz der Charaktere ihrer inneren Unendlichkeit keinen Eintrag tun darf; und wo Götter im Plural neben einander stehen müssen, da es, nach der entgegengesetzten Meinung, nur eine Gottheit, aber keine Götter gibt. Humboldt sollte seiner Idee in einer ausführlicheren Charakteristik der griechischen Götterideale weiter nachgehen. Schiller glaubte, daß das ästhetische Ideal sich eben darin von dem moralischen Ideal unterscheidet, daß jenes in einer Mannigfaltigkeit von Exemplaren, dieses hingegen nur in einem einzigen realisiert werden kann.[2])

Schiller selbst hatte die Absicht, eine mythologisch sentimentale Idylle zu dichten. Der Schluß seines Gedichtes:

---

[1]) Über naive und sentimentalische Dichtung.

[2]) Schiller an W. v. Humboldt, 1. Februar 1796.

„Das Ideal und das Leben“ versinnlicht den Übergang vom Leben zum Ideal in dem Mythos vom Aufstieg des Herkules zum Olymp. Hier wollte Schiller in einem neuen Gedichte, einer Idylle, fortfahren, aber darstellend, nicht lehrend: der Inhalt dieser Idylle würde die Vermählung des Herkules mit der Hebe sein. Über diesen Stoff hinaus gibt es keinen mehr für den Poeten. Dadurch hoffte Schiller mit der sentimentalischen Poesie über die naive Dichtung selbst zu triumphieren. Eine Szene im Olymp darzustellen, schien ihm der höchste aller Genüsse zu sein.[1])

Schillers Idyllentheorie läßt sofort den symbolischen Sinn dieser geplanten Idylle erkennen, der ja auch schon durch jenes Gedicht, an das sie angeknüpft werden sollte, gegeben ist. Sie sollte die Darstellung des ästhetischen Ideales sein, das sich nur polytheistisch in einer Mannigfaltigkeit von Göttern verwirklichen läßt, und sie sollte die Vermählung der Natur mit dem Ideale bedeuten. Dadurch hätte wirklich die sentimentale Idylle über die naive Idylle triumphiert, indem sie die Darstellung der Natur in ihre eigene Darstellung des Ideales aufgenommen hätte.

Der Gegensatz von Ideal und Leben, Notwendigkeit und Freiheit, Form und Stoff ist überhaupt der durchgehende Gedanke, den Schiller in all seinen Gedichten aus der griechischen Mythologie zur poetischen Erscheinung brachte, und er konnte ihn nur in der griechischen Mythologie vollkommen sinnlich darstellen. Gleichzeitig eben entstand in jenen glücklichen Zeiten Idee und Bild. Die Wahrheit zeigte sich nur in der Hülle der Poesie. Wahrheit und Schönheit waren eins. Diese Einheit wieder herzustellen, war Schillers letzte Sehnsucht. Darum verehrte er in der griechischen Mythologie das höchste Ideal der Dichtung. Denn in keiner anderen Mythologie ist das Bild der Wahrheit von so vollkommener Schönheit. Auch erkannte er in der griechischen Mythologie eben seine ästhetische Grundanschauung wieder: Dichten heißt: die Notwendigkeit

[1]) Schiller an Humboldt, 29. November 1795. Der Poet, so heißt es weiter, darf die menschliche Natur nicht verlassen, und eben von diesem Übertritt des Menschen in den Gott würde diese Idylle handeln. Die Hauptfiguren wären zwar schon Götter, aber durch Herkules könnten sie noch an die Menschheit angeknüpft werden.

der Natur aufheben und in freies Spiel des Geistes verwandeln. Und so konnte Schiller für die Verkörperung seiner ästhetisch-philosophischen Ideen keine schöneren Formen finden, als die griechischen Mythen, die in ihrer unendlichen Tiefe jeder Deutung fähig sind.

Das Flüchten aus der Wirklichkeit ist der Grundzug von Schillers Idealismus. Die nordisch-deutsche Mythologie dünkte ihm wegen ihrer Verwandtschaft mit dem Geiste der Gegenwart, ihrer Beziehung zu nationalen Interessen, allzu wirklich und prosaisch. Darum war er mit Herders Horenaufsatz Iduna gar nicht einverstanden. Die aufgeworfene Frage schien ihm interessant genug, aber er bestritt — übrigens mit offenbarem Mißverständnis — Herders Voraussetzung, daß die Poesie aus dem Leben, der Zeit und dem Wirklichen hervorgehen, damit eins ausmachen und darein zurückfließen muß. Schiller weiß für den poetischen Genius gerade kein anderes Heil, als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht, seine eigne Welt formiert und durch die griechischen Mythen der Verwandte eines fernen, fremden und idealischen Zeitalters bleibt, da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen würde.[1]) Der Aufsatz über die sentimentalischen Dichter suchte diese Vorstellungsweise klarer und annehmlicher zu machen. In der Abhandlung über das Pathetische widerlegte Schiller mit deutlicher Beziehung auf Herder den Glauben, daß man der Dichtkunst unseres Vaterlandes einen Dienst erweise, wenn man den Dichtern nationale Gegenstände zur Bearbeitung empfahl. Gewiß leistete die griechische Poesie, weil sie einheimische Szenen malte und einheimische Taten verherrlichte, Wirkungen, deren sich die neuere Poesie nicht rühmen kann. Aber diese Wirkungen gehören nicht der Kunst und nicht dem Dichter. Wehe dem griechischen Künstler, wenn er vor dem Genius der Neueren nichts weiter als diesen zufälligen Vorteil voraus hätte, und wehe dem griechischen Kunstgeschmack, wenn er durch diese historischen Beziehungen in den Werken seiner Dichter erst hätte gewonnen werden müssen. Nur ein barbarischer Geschmack braucht den Stachel des Privatinteresses, um zu der Schönheit hingelockt zu werden.

---

[1]) An Herder, 4. November 1795. Briefe (Jonas) IV, 313 f.

Nur der Stümper borgt von dem Stoffe eine Kraft, die er in die Form zu legen verzweifelt.

Und so flüchtete denn auch Schiller in jene Heimstätte, die nur griechische Mythologie ihm bieten konnte. Aus ihr entnimmt er von Anfang an, dem Brauche der Zeit gemäß, seine Bilder und Vergleiche. Selten nur, daß Walhallas auftauchendes Bild an jugendliches Bardentum gemahnt. Die griechischen Mythen dienten ihm dazu, Naturerscheinungen poetisch zu gestalten, abstrakte Ideen zu versinnlichen und dem Gedichte einen höheren Schwung zu geben. Aber mit Bildern und Vergleichen war es nicht getan. Er lernte diese Mythen zu höheren Zwecken brauchen. Er lernte es von Herder, der die griechischen Mythen durch Einhauchen eines neuen Sinnes zu neuen Dichtungen wandelte, von Goethe, dem sie die Formen des eigenen Erlebens wurden. Was aber bei Herder nur ein anmutiges Spiel war, wird in Schillers Gedichten zu strengem Ernste. Herders moralische Lehren, welche die Mythen zu eigentlichen Fabeln machten, werden bei Schiller zu tief philosophischen Ideen, welche fähig waren, diese mythischen Gebilde bis in ihre Tiefen zu erfüllen. Goethes menschliches Erleben aber wandelt sich in Schiller zu einem ganz ideellen Erleben. Denn er lebte ja wirklich im Reiche der Ideen. Seine hohe Kunst aber machte das Wunder möglich, daß diese Mythen bei aller erdrückenden Wucht der philosophischen Gedanken doch immer blieben, wozu er sie wollte: schöne Formen. Nirgends ist Schiller glücklicher gewesen. Sein Geist bewegte sich im Reiche der Ideen, gewiß der reinen Formen, aber jener Formen, die nur das geistige Auge anschauen kann. Dem irdischen Auge erscheint die Wahrheit im Gewande der Schönheit, die Idee im Bilde, und Poesie ist eben die Hülle, nicht der Kern. Es ist Schiller nicht oft gelungen, für seine erhabenen Ideen die ganz entsprechenden Formen der Kunst zu finden. Und darum blieben seine philosophischen Dichtungen oft — Lehrgedichte. Wo er aber seine Ideale in die schönen Formen der griechischen Mythologie kleidete, da entstanden jene vollendeten Kunstwerke, in denen Form und Idee eines werden. Das ist das Geheimnis mythischer Dichtung. Weil aber Schillers Ideen ebenso ästhetisch wie philosophisch sind, darum konnte nur

der griechische Mythos, der Schönheit und Bedeutung gleichermaßen in sich birgt, ihre vollendete Kunstform werden.

Ein Vorklang ist schon das mythologische Drama Semele. Der Mensch kann den Anblick der Gottheit nicht ertragen. Es ist jener Gedanke, den Schiller auch im verschleierten Bild zu Sais und auch in der Kassandra dargestellt hat. Durch die Kantische Philosophie erst gewann dieser Gedanke seine tiefere Bedeutung.[1] Schillers gesellschaftliches Lied: „Das Siegesfest“ schildert an den Schicksalen der Sieger und der Besiegten die Wandelbarkeit des Lebens. Rauch ist alles irdische Wesen, und nur die Götter dauern. Wieder also Schillers Grundidee von Ideal und Leben. An die letzte Strophe knüpft das Gedicht: Kassandra an. In die Zukunft zu blicken, taugt dem Sterblichen nicht. Nur der Irrtum ist Leben, Wissen aber ist der Tod. Und keiner kann sich des Lebens freuen, der in seine Tiefen blickt. Wahrheit ist nur bei den Göttern. Den Sterblichen bleibt der Genuß des Augenblicks. Ideal und Leben.

Die Klage der Ceres ist das poetisch schönste unter diesen Gedichten. Es entstand offenbar auf eine Anregung Goethes hin. Denn Goethe erkannte darin die poetische Darstellung einer von ihm an Schiller mitgeteilten Pflanzenidee wieder.[2]) Dieses Gedicht bringt uns den alten Mythos auch rein menschlich am nächsten. Denn es ist ein hohes Lied des Mutterschmerzes. Darüber hinaus aber wird der Mythos zum bedeutungsvollen Symbol. Ceres senkt den Samen in die Tiefe der Erde, damit das keimende Korn sie mit der verlorenen Tochter verbindet, indem es gleichzeitig der Nacht und dem Himmel, dem Styx und dem Äther eignet. Der Frühling ist eine Sprache ihrer Lust, der Herbst aber die Sprache ihres Schmerzes. Es ist ein Bild des irdischen Wesens. Im Irdischen liegen die Wurzeln des Lebens. Aber es strebt zum Ideale

[1]) Durch Schillers Gedicht wurde offenbar Schubart zu seiner erzählenden Dichtung Jupiter und Semele angeregt. (Kürschner S. 393). Mit einer bis in Einzelheiten gehenden Übereinstimmung wird hier aus der Darstellung der Mythe die Schlußmoral entwickelt: der Mensch kann die Gottheit nicht in ihrer Nacktheit ertragen. Wie beschämt der Heiden Dichtung unsere Weisen. Sie wollen Jehova ohne Hülle, nicht in der Menschheit Jesu Christi sehen.

[2]) Vgl. Goethes Brief 22. Juni 1796.

aufwärts, ein ewiges Werden und Vergehen. Nur die Götter sind, aber auch die Menschen haben teil am Göttlichen, indem sie durch ihre sittliche Freiheit zu Bürgern einer höheren Welt werden, wenn sie auch durch ihre sinnliche Natur an die Notwendigkeit der Erde gefesselt sind. Und so sind sie als die Bürger zweier Welten das Bindeglied von Himmel und Erde. Man sieht: es ist wieder jener Kantische Gedanke, der in der Verbindung des Herkules mit der Hebe die Form der endlichen Vollendung und Versöhnung im Ideale finden sollte. Niemals ist es Schiller besser gelungen, die reine Menschlichkeit des Mythos mit der symbolischen Bedeutung seiner Idee zu durchdringen.[1])

Das Eleusische Fest feiert gleich den eleusinischen Mysterien und der Hymne auf Demeter die Göttin Ceres als die Stifterin der menschlichen Kultur. Denn sie verbindet den Menschen mit der Erde und Mensch mit Mensch. Und wieder wird der Mythos zum Symbol: frei ist nur der Gott im Äther. Aber der Mensch muß sich selber binden, denn nur die Sittlichkeit macht ihn frei.

Alle diese mythischen Dichtungen Schillers sind also Variationen der einen Idee: der Grundidee von Schillers Denken und Dichten, des Gegensatzes von Natur und Freiheit, Leben und Ideal. Und wie Schiller die griechische Mythologie als Aufhebung der Naturnotwendigkeit begriffen hatte, so stellte er auch in ihren Formen die Brücke dar, welche jene Welten verbindet. Er fand in der griechischen Mythologie die schönen Formen seiner erhabensten Ideen und konnte sie in ihnen zu restloser Erscheinung bringen. Und darum sehnte er sich nach jenen Zeiten zurück, in denen auch ihm der Kampf mit der Abstraktheit der Ideen erspart geblieben wäre, wie er nun sein Leben verzehrte. Der sehnsüchtige Ruf nach den Göttern Griechenlands ist ein sehr persönliches Bekenntnis.[2])

---

[1]) Herders Darstellung der Ceres in seinem Prometheus-Drama zeigt starke Einflüsse von Schillers Gedicht.

[2]) In Schillers Dichterkreis, der sich in seinem Musenalmanach zusammenfand, wurde die griechische Mythologie nach seinem Muster viel gebraucht. So von Conz, Herder, Louise Brachmann, Wilhelm von Humboldt und mehreren Ungenannten. Auch die mythologischen Gedichte

Aber die griechische Mythologie war auch das Bild seiner eigenen Weltanschauung. Sie zeigte ihm die einstige Wirklichkeit seines Ideals.

Der Gegensatz des Griechentums und Christentums war schon von Lessing und Winckelmann beleuchtet worden. Herder hatte ihm noch kurz vor dem Erscheinen von Schillers Gedicht beredtesten Ausdruck gegeben. In Gerstenbergs Skaldengesang waren die deutschen Götter vor Christi Ankunft gefallen. Als ein wichtiger Vorgänger des Schillerschen Gedichtes muß auch ein Gedicht von Schillers Jugendgenossen, K. Ph. Conz genannt werden, das im Schwäbischen Musenalmanach 1783 erschienen war, dann aber unter dem Einfluß von Schillers Gedichten ganz umgearbeitet wurde. Es heißt: Phantasieflug nach Griechenland. Der Dichter versetzt sich in die alten Zeiten Griechenlands und stimmt eine sehnsüchtige Klage um den Untergang der alten Götter und Helden an.[1])

Schillers Gedichte lassen von Anfang an schon Vorklänge zu den Göttern Griechenlands vernehmen. Ganz deutlich werden sie in den Gedichten: Freigeisterei der Leidenschaft und Resignation. Die Theosophie des Julius aber entwickelte die philosophischen Gedanken, welche die Grundstimmung des Gedichtes bedingten. Ohne sie kann es nicht richtig verstanden werden. Diese philosophischen Gedanken hat sich Schiller nach Shaftesbury gebildet, und die gleiche Quelle erklärt ihre merkwürdige Übereinstimmung mit Herders Naturphilosophie. Das Universum ist ein Gedanke Gottes. Alles in und außer mir ist Hieroglyphe einer Kraft, die mir ähnlich ist. Ich bespreche mich mit dem Unendlichen durch das Instrument der Natur, wie mit dem Künstler durch sein Werk. Daher die Analogien der Dichter und Denker zwischen Geist und Natur. Die Zeit ist ihnen ein Strom, und die Wahrheit wohnt

---

von A. W. Schlegel und Gries erschienen hier. Aber auch die Mythologie der Elementargeister kommt in den Gedichten von Woltmann, Meyer, Matthisson und A. v. Imhoff zu häufiger Erscheinung an dieser Stelle und zeigt die Übergänge zur Romantik.

[1]) Analekten S. 142. Vgl. ebenda S. 15 f.: „Die Sokrates-Kapelle", wo der gleiche Gedanke wiederkehrt. Conz hat auch den jungen Hölderlin mit dieser Sehnsucht nach dem alten Griechenland nicht unbedeutend beeinflußt.

in der Sonne. Die ganze Natur in allen ihren Erscheinungen ist sinnbildlich. Es gibt keine Einöde, denn alles ist von denkenden Wesen belebt. — Im Reiche des Moralischen werden alle Geister von Vollkommenheit angezogen. Jedes Ideal aber, das ich mir denke, ist damit auch verwirklicht. Denn es ist unser eigner Zustand, wenn wir einen fremden Zustand empfinden. Liebe, der allmächtige Magnet in der Geisterwelt, das schönste Phänomen der beseelten Schöpfung, ist der Wiederschein dieser einzigen Urkraft, die alles miteinander verbindet, in der alles eins ist. Gott und Natur also sind sich vollkommen gleiche Größen. Die Natur ist ein unendlich geteilter Gott. Die Liebe hebt die Trennung auf und bringt den einigen Gott hervor.

Diese Gedanken können erst die philosophische Tiefe der Götter Griechenlands erleuchten. Das Gedicht beginnt mit einer Schilderung jener Zeit, da noch Lebensfülle durch die Schöpfung floß, und Alles empfand und eines Gottes Spur wies, und die Liebe alle Wesen einte. Und so erscheint dem Dichter jene Allbelebung der Natur durch göttliche Wesen, wie die griechische Mythologie sie dichtete, als die malerische Hülle der Dichtkunst, die sich lieblich um die Wahrheit wand. Die Wahrheit eben ist die göttliche Sinnbildlichkeit der Natur, welche die Theosophie mit so leuchtenden Farben schilderte, das verwirklichte Ideal, weil Menschen es dachten. An die Stelle dieser gotterfüllten Welt trat nun unsre entgötterte Natur, die nur nach ihren eigenen natürlichen Gesetzen sich hält. Ganz losgelöst von ihr lebt der Eine, um dessentwillen diese Götterwelt verging, in einem Reiche, zu dem der lebende Mensch keine Brücke finden kann. Die Natur ist nicht mehr ein Kunstwerk Gottes, sie besteht nach dem Gesetz der Schwere durch eigenes Schweben.

Der Gegensatz des Griechentums und Christentums war also für Schiller im letzten Grunde der Gegensatz des Pantheismus und Dualismus. Seine Trauer um den Untergang der griechischen Götter ist ein ebenso theosophisches wie ästhetisches Gefühl. Die griechischen Götter waren ihm die schönen Symbole der von einer Gottheit erfüllten und beseelten Natur.

Als Schiller in seinem Gedichte „Die vier Weltalter“ noch einmal den gleichen Gedanken behandelte, da wird der Zusammenhang mit der Theosophie des Julius noch einmal ganz deutlich, wenn nun der Preis der Liebe im Christentum den versöhnenden Abschluß bildet. Denn die Liebe ist jene Gottheit, welche die Welt zur Einheit bindet. Die dichterische Darstellung des Pantheismus ist die griechische Mythologie, denn jeder Pantheismus wird in der Brechung der Poesie zum Polytheismus. Die griechische Mythologie war die Quelle der Lebensfreude und der künstlerischen Durchdringung des Lebens, der Schönheit und Blüte der Kunst. Das waren die Gaben der griechischen Götter, welche der neue Gott nicht zu spenden vermag.

Schiller schickte die Götter Griechenlands an Körner, der Lust empfand, ein Gegenstück zu machen. Einige Ausfälle gegen das Christentum wünschte er weg, ebenso wie er später eine Stelle in den vier Weltaltern tadelte, die von den Feinden des Christentums gemißbraucht werden könnte. Über die Wirkung der Mythologie auf die Kunst (die tatsächlich in dem Gedicht eine viel kleinere Rolle spielt als gewöhnlich angenommen wird) hätte er mehr erwartet. Im ganzen erkannte er Ideen zum Julian. „Hast du etwa wieder daran gedacht?“ [1])

Schiller also hat sich schon früher mit einem solchen Plane beschäftigt. Und das Thema der geplanten Dichtung war der Kampf des Kaisers für die griechischen Götter gegen das vordringende Christentum. Als Schiller einige Jahre später nach einem Stoffe für ein modernes Heldengedicht suchte und ihn in Gustav Adolf gefunden glaubte, da wollte ihn Körner statt dessen wieder auf Julian hinlenken, und wirklich scheint Schiller dem bedeutsamen Gegenstand wieder näher getreten zu sein. Nach Riemer [2]) wären in dieser Juliandichtung Schillers die Götter Griechenlands in allem ihrem Glanze wieder aufgetreten.

In der Vorrede zur Braut von Messina hat Schiller noch einmal die Notwendigkeit ausgesprochen, die Götter wieder

---

[1]) An Schiller (Briefwechsel, Cotta) I, 215; IV, 205, 208.

[2]) Mitteilungen über Goethe.

aufzustellen, welche in die Brust des Menschen zurückgekehrt sind. In diesem Drama mischte er ohne Unterschied christliche und griechische Mythologie. Er verteidigte diese Freiheit ganz so, wie es schon Herder getan hatte, aus historischen Zeitgründen. Es ist aber auch ein Recht der Poesie, alle Formen der göttlichen Idee zu gebrauchen.

Die Götter Griechenlands waren in Wielands Teutschem Merkur März 1788 erschienen. An gleicher Stelle erfolgte im April der erste wenn auch sehr gemäßigte Angriff: Über Polytheismus, veranlaßt durch das Gedicht: Die Götter Griechenlands. Der ungenannte Verfasser war Knebel. Die Götter sind aus den Bedürfnissen des menschlichen Lebens und Herzens entstanden. Sie vergeistigten sich bei den sinnlich-geistigen Griechen. Ein solch sinnlich-geistiges Dasein aber ist heute nicht mehr möglich. Das Streben des Menschengeschlechtes geht nach der reinen Geistigkeit. Das Sinnliche muß zerfallen. Unsre Denkart kann und darf also nicht mehr in die Zeiten der Griechen zurücktreten. Ihren Gottheiten wollen wir zwar keineswegs das Recht bei uns versagen, aber sie müssen in vergeistigter Gestalt unter uns erscheinen.

Den zweiten und stärksten Angriff machte Stolberg im Deutschen Museum August 1788. Er nahm einen dem Gedicht gegenüber ganz falschen Standpunkt christlicher Religiosität ein. Die Begeisterung darf den Dichter nicht von dem wahren Gebrauch der von Gott kommenden Poesie abführen. Ihre Bestimmung ist: Wahrheit zu zeigen gleich der Philosophie. Daher ist ihr erhabenster und würdigster Gegenstand: Gott. Die alten Dichter mußten versuchen, ihre traurige Schicksalslehre durch blühende mythologische Fiktionen zu erheitern. Aber ein Irrweg ist es, wenn ein neuer Dichter diesen Weg schreiten will. Gewiß ist es nur ein Spiel der Phantasie, aber ohne den belebenden Geist einer ernsten Empfindung ist es des Dichters unwürdig. Denn es ist gegen Gott und Tugend gerichtet. Ein Mißbrauch der Poesie, wenn auch das Gedicht poetisches Verdienst hat. Aber der wahren Poesie letzter Zweck ist nicht sie selbst. Gerade dem Dichter des Liedes an die Freude müßten die erhabenen Vorstellungen der christlichen Religion, auch wenn er nicht an sie glaubte,

edler und wohltätiger scheinen, als die Spiele der griechischen Phantasie, deren Götterlehre die gröbste Abgötterei mit dem traurigsten Atheismus verband. Diese Götter wieder an Stelle des ewigen Vaters herbeizuwünschen, ist der abenteuerlichste Wunsch und wahre Lästerung.

Gegen solch schiefe und verständnislose Beschuldigungen rüsteten sich Freunde und Verehrer Schillers zur Verteidigung. Schiller selbst dachte an eine Widerlegung.

Stolbergs Aufsatz, auf den Schiller selbst seinen Freund mit Ruhe hingewiesen hatte,[1] machte in Körner einige alte Lieblingsideen rege,[2] und er schrieb eine Abhandlung: „Über die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffes.“ Sie erschien in Schillers Thalia 1789. Jede offene Anspielung auf Stolberg oder Schiller hat Körner mit Fleiß vermieden. Einiges ergab sich freilich von selbst aus der Gegensätzlichkeit der Anschauungen. Nur die allgemein ästhetischen Tendenzen, die nach der Ästhetik Kants und Schillers gebildet sind, lassen den unmittelbaren Zusammenhang mit der Geschichte des Tages erkennen. Stolbergs Aufsatz hatte mit einem Preis der Begeisterung begonnen.[3] Körner beginnt: Werke der Begeisterung zu genießen ist kein gemeines Talent, allzu oft stoßen sich auch die Besseren am Stoff. Der Künstler aber ist, wenn er auch gewisse Rücksichten zu nehmen hat, in Ansehung der Stoffwahl frei, denn die Kunst — und hier wird die Beziehung auf Stolberg am deutlichsten — ist keinem fremdartigen Zwecke dienstbar, sie ist selbst ihr eigener Zweck. Zur Predigerin der Wahrheit und Tugend ist sie nicht geschaffen. Sie hat nur eine ihr selbst inwohnende Bestimmung zu erfüllen. — Das Kennzeichen des Verfalls ist Trägheit, Trieb zur Kultur ist die Energie. Sie zu erhalten und zu fördern verbindet sich die Kunst mit Religion und Patriotismus. Was diese drei miteinander gemein haben, ist die Bestimmung, Leidenschaft zu veredeln. Aber nicht die Würde des Stoffes, sondern die Art seiner Behandlung verbreitet jene Begeisterung, durch welche eine Veredlung

---

[1]) Briefwechsel (Cotta) I, 255.

[2]) Ebenda I, 285.

[3]) Stolberg schrieb auch einen besonderen Aufsatz über die Begeisterung.

der Menschheit möglich ist. Auch außerhalb der Grenzen von Wahrheit und Moralität findet der Dichter seine Stoffe. Denn es gibt einen ästhetischen Gehalt, der von dem moralischen Werte unabhängig ist. — Die Beziehung auf Stolberg war jedenfalls deutlich genug. Denn A. W. Schlegel berichtete von den vortrefflich gedachten und mit Ruhe und Mäßigung ausgeführten Betrachtungen, ob sie gleich sichtbar auf einen heftigen Ausfall, der auf Herrn Schillers Gedicht: Die Götter Griechenlands geschehen war, abzielen.

Schiller selbst gab dem gehaltvollen Aufsatz seinen vollen Beifall, soweit es sich um Form und Stil handelte. Er vermißte eine Ausführlichkeit im Detail und Bestimmtheit der Anschauung. Er setzte selbst die allgemeine Regel fest: der Dichter behandelt niemals das Wirkliche, sondern immer nur das Idealische. Er kann sich also auch nur gegen Ästhetik oder Geschmack vergehen. Wenn er aus den Gebrechen der Religion oder Moral ein schönes und harmonisches Ganzes zusammenstellt, so ist das Kunstwerk gut, nicht unmoralisch oder gottlos. Das aber ist in diesem Gedicht geschehen. Der Gott, den er in den Schatten stellt, ist nicht der Gott der Philosophen oder des großen Haufens, sondern es ist eine aus vielen gebrechlichen und schiefen Vorstellungen zusammengeflossene Mißgeburt. Die Götter der Griechen aber, die im Lichte stehen, sind nur die lieblichen Eigenschaften der griechischen Mythologie in eine Vorstellungsart zusammengefaßt. Jedes Kunstwerk also darf nur sich selbst und seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben und ist keiner anderen Forderung unterworfen. Auf diesem Wege aber wird es auch alle übrigen Forderungen mittelbar befriedigen, weil sich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflösen läßt.[1])

Auf Grund dieser Gedanken hat Schiller die geplante Antwort auf Stolbergs „Sottise“ tatsächlich auch öffentlich gegeben. Sie ist in seinem großen Gedicht „Die Künstler“ enthalten. Der unmittelbare Zusammenhang dieses Gedichtes mit der Theosophie des Julius gibt seinen gemeinsamen Grundton mit den Göttern Griechenlands ab. Auch hier die

[1]) An Körner I, 292.

Anschauung von der harmonischen Natur als Kunstwerk Gottes, ihrer Allbeseelung und lehrenden Sinnbildlichkeit. Auch hier die Schilderung der als Ideal vorschwebenden Vollkommenheit und der Preis der die Natur vergeistigenden Liebe. Der Schluß des Gedichtes ist unmittelbar jener Theosophie entnommen. Wie dort die Natur als ein unendlich geteilter Gott, die Brechung des göttlichen Ich in zahllos empfindende Substanzen mit der siebenfachen Spaltung des Lichtes im prismatischen Glase verglichen und die Zeit verkündet wird, da nach dem Zerschlagen des Prisma alle Geister in einem Unendlichen untergehen, alle Akkorde in einer Harmonie ineinanderfließen, alle Bäche in einem Ozean aufhören werden und so der Damm zwischen Gott und Natur einstürzen wird, so ergeht hier auf Grund des gleichen Bildes vom Prisma die begeisterte Aufforderung an die Künstler, durch reiche Mannigfaltigkeit und tausendfache Klarheit in einen Bund der Wahrheit, in einen Strom des Lichtes zurückzufließen.

Der Zusammenhang dieses Gedichtes mit den Göttern Griechenlands wird durch viele und oft wörtliche Anklänge in Schilderungen und Bildern noch verstärkt. Die Grundidee aber ist eben jene, mit der Schiller die Götter Griechenlands verteidigt hatte: die Schönheit ist das irdische Gewand der Wahrheit. Einst wird die Hülle fallen.

Nach Körner hat Georg Forster von einem anderen Standpunkte aus in einem von Körner selbst sehr mit Unrecht getadelten Aufsatz die Verteidigung Schillers gegen Stolberg übernommen. „Fragment eines Briefes an einen deutschen Schriftsteller über Schillers Götter Griechenlands.“ [1]) Weit über das eigentliche Thema hinausgreifend, kämpft diese geistvolle Abhandlung für das Recht der freien Forschung und Überzeugung. Sie nimmt Schillers Gedicht gegen Stolbergs Vorwürfe der Unmoralität und Unwahrheit in Schutz. Es gibt nur eine relative Wahrheit, und diese hat das Gedicht als die Schöpfung eines echten Dichters. Denn dies kann überhaupt nur der Gesichtspunkt der Beurteilung sein. Daß sich Forster hier keineswegs von der einseitigen Verehrung

---

[1]) Neue Literatur- und Völkerkunde, Mai 1798.

für den großen Dichter bestimmen ließ, das hat er mit seinen Ansichten vom Niederrhein bewiesen, welche der Romantik vorgearbeitet haben. Wohl erkennt er hier den hohen Vorteil der Mythologie für die alte Kunst, weil dort der Gegenstand an sich schon das Ideal der Schönheit war. Aber an Stelle der idealisierten Götter sind bei uns Menschen getreten. Und nun passen tatsächlich die alten Lappen, sind sie auch noch so schön, nicht mehr auf dem neumodigen Kleide. Griechische Göttergestalten sind der Form des Menschengeschlechtes, für das unsere Künstler arbeiten, nicht mehr angemessen. Es gibt ein modernes Ideal der Schönheit: Guido's Engelgestalten. Die Einkleidungen der Wahrheit müssen ewig wechseln.

Schiller selbst berichtet von einer Broschüre, worin die Götter Griechenlands von einem Pfarrer und noch dazu einem schwärmerischen Christen lebhaft verteidigt werden. Aus der heiligen Schrift wird hier bewiesen, daß alles, was der Dichter an der griechischen Götterlehre schön und nachahmungswürdig fand, in der Person und Lehre Christi reichlich erfüllt sei. So hätte also der Dichter alles, was er an den griechischen Göttern herausgehoben, und was wirklich das Bedürfnis einer edlen empfindsamen Seele sei, in der reinsten Christenlehre noch schöner erfüllt finden können.[1])

Es handelt sich hier um die Briefe literarischen, moralischen und religiösen Inhalts, die gelesen zu werden bitten, von Johann Jakob Stolz, Winterthur 1789, 1. Hälfte, Brief 20. Gerade als Theologe fand der sympathische Verfasser den Hauptgedanken des Gedichtes heilig und erhebend: daß der griechischen Götterlehre schöne und menschliche Ideen zum Grunde liegen, wie es der Gottheit gebührt. Diesen Göttern hat Schiller nicht den wahren Gott der Christen, sondern den abstrakten Gottesbegriff der Naturalisten entgegengesetzt. Wäre dem Dichter die Schönheit und Menschlichkeit des alten und neuen Testamentes aufgegangen, er hätte die griechischen Götter nicht zurückzurufen brauchen. Pfarrer Stolz las übrigens seinen gegen Stolberg gerichteten Aufsatz dem Grafen selber vor, und Stolberg sagte: „Ob ich gleich Schillern nicht zu viel getan zu haben glaube, so freue ich

---

[1]) An Körner II, 74 f.

mich doch, wenn nur Christus auf allerlei Weise verkündigt wird." [1])

Es wurde Schiller in dem Buche nahe gelegt, endlich etwas über die Sache zu sagen, und wirklich hatte Schiller die Absicht, es bei Gelegenheit dieses Buches zu tun.

In Beziehung auf Knebels Aufsatz wollte Christian Heinrich Schütze mit seiner Kritik der mythologischen Beruhigungsgründe mit vorzüglicher Hinsicht auf Schillers Gedicht: Die Götter Griechenlands [2]) beweisen, daß man in der Dichterreligion keine Beruhigung finden kann, und wir zur Gründung und Erhöhung der Lebensfreude nichts an dem Verluste des griechischen Menschenalters verloren haben. Diese Aufgabe vielmehr wird von der modernen Philosophie und der positiven Religion geleistet. Sie haben die Vernunft auf den Thron gesetzt, welche die Phantasie nur das nach Willkür verschönern läßt, was sie als wahr erkannt hat. Die Götter der Griechen waren reine Werke der Phantasie. Das Christentum beschäftigt Vernunft und Phantasie zugleich. Hier also wird das Gedicht Schillers von dem eudämonistisch-utilitaristischen Standpunkt aus untersucht. Die Frage ist: wie muß sich der Mensch die Weltregierung denken, wenn er die Welt schön finden und seines Lebens froh werden soll.?

Außer den prosaischen Gegenschriften erschienen auch poetische Gegenstücke zu den Göttern Griechenlands. Die Schauplätze des Kampfes sind dieselben geblieben. Der Teutsche Merkur brachte im August 1788: Das Lob des einzigen Gottes, ein Gegenstück zu den Göttern Griechenlands, von Franz v. Kleist. Das Versmaß ist das des Schillerschen Gedichtes, aber mit Einschiebung einer Verszeile. In gar zu vielen Strophen besingt dieses nicht unpoetische Gedicht den einzigen und ewigen Gott, der sich in allem Schönen und

---

[1]) Als Beilage zu seinem Briefe gab Stolz ein eigenes Gedicht „Der christliche Glaube", das ohne Beziehung auf Schillers Dichtung entstand, aber das frohe Geständnis ablegen wollte, wie dem Verfasser die galiläischen Ideen immer soviel Freude als dem großen Dichter seine griechischen Ideen machen, und daß er keine schöneren und seelenerhebenderen Ideen kennt.

[2]) Altona 1799. Ein ganzes Buch!

Guten offenbart, schildert die Wonnen des wahren Christen und kann den Neid auf die nur von Menschenschwachheit erfundenen Götzen der Heiden gar nicht begreifen. Mit diesen Bildern der Phantasie können wir ja doch die Schönheit der Natur nicht erreichen, in der die Gottheit auch für uns sichtbar und sinnlich wird. Und was sind das für Götter, die kämpfen und zanken und lasterhaft sind! Unser Gott ist der Gott der Liebe. Er wohnt nicht in Tempeln, sondern im Schoße der Natur.

Zu diesem Gedicht erschien eine Nachschrift von „W.“ Wieland! Ihm schien die Sache doch damit noch nicht ganz abgetan zu sein, und er behielt sich vor, in einem der nächsten Stücke nicht sowohl im Namen der griechischen Götter als in eigener Person interveniendo vor Gericht zu erscheinen. Er hat sein Versprechen später in anderer Form und an anderem Orte gehalten. Denn man muß die Verwirklichung dieser Absicht in den ein Jahr später erscheinenden Göttergesprächen erblicken.

Diese Göttergespräche schließen sich in ihrer Form durchaus an Lucian. Weniger in ihrem Inhalt. Denn die griechischen Götter werden hier keineswegs verspottet. Sie erscheinen vielmehr in voller Glorie und werden dem Christentum entgegengestellt. Darin ist der Einfluß von Schillers Gedicht deutlich zu erkennen. Denn eine solche Kontrastierung findet sich vorher bei Wieland nicht. Aber sie ist durch Herders und Winckelmanns Einfluß vorbereitet. Die bildliche und humane Schönheit der griechischen Götter war ihm aufgegangen. Und darum konnte er sich zum Verteidiger Schillers machen.

Das dritte Göttergespräch ist eine Verteidigung würdiger Götterbilder gegen die Ikonoklasten. Es ist wie eine Auseinandersetzung zwischen Schiller und seinen Angreifern. L. ist entzückt, in dem olympischen Jupiter des Phidias den König der Götter und Menschen gegenwärtig angeschaut und angebetet zu haben. A. begreift es nicht, daß man in einem von Händen gemachten Götzenbilde das verworfene Oberhaupt der höllischen Geister anbeten kann. L.: Wie kann das Anschauen des Höchsten, was sich jemals einem über die Grenzen der Menschheit emporstrebenden Künstlergenius dargestellt hat, eine so unnatürliche Wirkung tun. A.: Das unwissende Volk darf nicht durch einen solchen Mißbrauch der Kunst in der

Verblendung erhalten werden. L.: Die Kunst kann nicht edler angewendet werden, als durch die sichtbare Darstellung eines Gottes. Das ist die wahrste Theophanie. A.: Der einzig wahre Gott ist unsichtbar. Ihn müssen sogar die abgöttischen Heiden mitten in dem Nebel, der ihren Verstand umhüllte, unter dem Namen des unbekannten Gottes geahnt haben. Das ewige Urwesen läßt sich ebensowenig in eine Idee als in eine sichtbare Gestalt einschränken. L.: Dann muß man die Religion aus der Welt verbannen oder verlangen, daß die Menschen Empfindungen haben sollen, welchen kein Objekt in ihrer Vorstellung entspricht. Die ältesten Gesetzgeber wendeten das dunkle Gefühl einer höchsten Ursache zum gemeinen Besten der bürgerlichen Gesellschaft an. Dazu gaben sie diesem Gefühle eine gewisse Bildung und Richtung, indem sie es mit einem anschaulichen Gegenstande verbanden, dessen Vorstellung jenes Gefühl rege macht. Das gab den menschlichen Götterbildern ihr Dasein. Denn die schönste und vollkommenste Gestalt, zu der die Phantasie sich erheben kann, bleibt doch die menschliche Gestalt, wenn sie von allen Zufälligkeiten gereinigt und aufs höchste veredelt ist. A.: Eine solche Bildnerei bestärkt nur die Abgötterei des Volkes. L.: Im Gegenteil. Sie löscht alle Spuren der falschen Eindrücke aus, welche die allegorischen Märchen der Dichter und die albernen Legenden der Mythologie in unserm Gehirn zurückgelassen haben. Der Gott selbst endet den Streit. Die Statue belebt sich, ein überirdisches Feuer blitzt aus den Augen des Gottes. Er bewegt seine Augenbrauen, der Tempel erzittert, die Erde schwankt. A. beschwört den vermeintlichen Satan mit dem Kreuz. Welch herrliche Bekräftigung unserer Lehre, daß die Götzen der Heiden nichts anderes als die abtrünnigen Engel sind, die sich von den Betrogenen als Götter anbeten lassen und in dergleichen Bildern ihr Wesen treiben.[1] Er verkündigt dem verworfenen Geiste, daß die ganze Welt von ihm abfallen wird, seine Tempel und Bilder untergehen werden. L.: Jupiter aber wird darum nicht weniger bleiben, was er ist. Wenn die Menschheit von ihm abfällt, desto schlimmer

---

[1]) Vgl. zu dieser von Wieland öfters vorgebrachten Anschauung Heine.

für sie. Denn nur sie wird dabei verlieren. Ihre Mythologen werden keinen Phidias und ihre Phidiasse keinen Jupiter Olympius hervorbringen.

Auf die Mythologen, welche nach der neuen Mode alle Gottheiten, Proserpina, Luna, Diana, Hekate identisieren, hat es das fünfte Göttergespräch abgesehen. Auch Goethe sah ja gerade in der plastischen Sonderung der griechischen Götter ihre Schönheit.

Das sechste Gespräch bringt die Verwirklichung des prophezeiten Umsturzes. Merkur berichtet den fröhlich schmausenden Göttern, daß Jupiter in Rom von St. Peter abgesetzt ist, und daß seine Bildsäulen und Tempel zerstört sind. Die ehrwürdigen Gegenstände des uralten Volksglaubens sind von den Bilderstürmern vernichtet. Die Götter entsetzen sich, nur Jupiter bleibt ruhig. Alles in der Natur ist veränderlich, und so sind es auch die Meinungen der Menschen. Sie haben lange genug Aberglauben mit uns getrieben. Sie müssen endlich weiser werden. Vorläufig vertauschen sie freilich immer nur eine Albernheit mit einer andern. Sie machen auch jetzt keinen guten Tausch. Wenn sie unserer überdrüssig sind, desto schlimmer für sie. Wir bedürfen ihrer nicht. Wenn ihre Priester uns für unreine und böse Geister erklären, deren Wohnung ein ewig brennender Schwefelpfuhl sei, was kümmert das uns im Olymp. Religion ist immer die Sache der Menschen, nicht die unsrige. Und nun prophezeit Jupiter die ganze Zukunft des Christentums, wie sie Wieland in seinen Abhandlungen und Romanen vielfach dargestellt hat. Eine Flut von neuen Übeln wird mit den neuen Einrichtungen über die Welt kommen, ohne daß sich die Menschen durch sie verbesserten. Im Gegenteil. Ihre Priester werden viel ärger noch täuschen und betrügen und jede Humanität im Keime ersticken. Blutiger Streit und Intoleranz wird die Geschichte der Völker erfüllen. Und was soll aus Menschen werden, von welchen die Musen und Grazien, die Philosophie und alle verschönernden Künste des feineren Lebensgenusses mit den Göttern, ihren Erfindern und Schützern, sich zurückgezogen haben. Auf den Trümmern der genialen Werke werden diese fanatischen Zerstörer des Schönen alles Unförmliche, Verschrobene, Ungeheure und Mißgestaltete auftürmen.

Aber die Zeit wird kommen — und diese Prophezeiung soll offenbar ebenso wie die Renaissance die Zeiten Schillers voraussagen —, da sie uns wieder suchen, unsern Beistand anrufen und bekennen werden, daß sie ohne uns nichts vermögen. Die Zeit wird kommen, da sie jedes zertrümmerte Götterbild aus Schutt und Moder herausgraben und sich vergebens erschöpfen werden, durch affektierten Enthusiasmus jene Wunder der echten Begeisterung und des wirklichen Anhauchs göttlicher Kräfte nachzuahmen. Sie werden, sagt Apollo, unsere Bilder wieder aufstellen und anstaunen, sie zu Modellen ihrer Idole nehmen und ein neues Pantheon bauen. Und Jupiter trinkt auf die Zukunft, da ganz Europa in ein neues Athen verwandelt sein wird. Aber Minerva — und Wieland mit ihr — glaubt so wenig an ein neues Athen als an ein neues Olympia.[1])

Wieland war unter dem Einfluß der Herder, Winckelmann, Goethe und Schiller von dem Ideal der griechischen Schönheit und Humanität erfüllt worden, so daß er, der die Lucianische Rolle des großen Mythologiezerstörers spielen wollte, zum Verteidiger Schillers wurde, der den sehnsüchtigen Ruf nach den Göttern Griechenlands erhob. Aber an eine Verwirklichung der Wiedergeburt glaubte er nicht. Und er wünschte sie im letzten Grunde auch nicht. Denn als höchstes Ziel schwebte ihm das Ideal der Aufklärung vor: Kosmopolitismus. Und dieses Ideal schien ihm nur auf dem Boden des Urchristentums errichtet werden zu können. So behält schließlich in diesen Göttergesprächen, die wie die Akte eines großen Religionsdramas aufeinander folgen, die Idee des Christentums doch recht. Die Idee, nicht aber die Form.

Der letzte Akt des Dramas bringt die persönliche Zusammenkunft des alten und des neuen Gottes. Den neuen Gott nennt Wieland nur den Unbekannten. Damit will er offenbar auf die „unbekannte Gottheit“ hindeuten, welche schon die abgöttischen Heiden verehrten. Die Einleitung ist ein Gespräch zwischen Jupiter und Numa, dem Stifter des römischen Gottesdienstes. Numa kann es nicht begreifen, daß Jupiter sich so ohne weiteres absetzen ließ. Er wollte als Stifter der römischen Religion dem Aberglauben der rohen

---

[1]) Vgl. Herder.

Römer nicht mehr Nahrung geben, als zu ihrer Versittlichung nötig war. Er wollte den Weg zu einer reineren Erkenntnis des höchsten Wesens offen halten und wenigstens der gröbsten Art von Abgötterei dadurch vorbeugen, daß er keine Götterbilder gestattete. Denn er betrachtete schon damals die verschiedenen Personen und Namen, die der Glaube der Voreltern zu Göttern erhoben hatte, entweder als Symbole der unsichtbaren Urkraft der Natur oder als Menschen, welche für große Verdienste zu Göttern erhoben wurden. Was die Götterbilder betrifft, so ist Jupiter nicht seiner Meinung. Denn sie geben die würdigste Vorstellung der Gottheit. Sonst aber bestätigt er Numas — und damit auch Wielands euhemeristische Erklärung der Mythologie.

Die Götter waren wirklich ursprünglich Menschen, die wegen ihrer Verdienste um die Kultur nach ihrem Tode als Schutzgötter verehrt wurden. Und darum ist es ihnen auch recht, wenn die Menschen so weit in der Aufklärung kommen, daß sie die Götter für nichts weiter halten, als was sie wirklich sind. Aberglauben und Pfaffenbetrug, von Dichtern, Künstlern und Mythologen unterstützt, hatten ihren Dienst, den sie sich bloß wegen seines wohltätigen Einflusses auf die Menschheit gefallen ließen, nach und nach in törichte Abgötterei verwandelt. Das mußte ein Ende nehmen. Auch daß die Menschen jetzt soweit gehen, sie für böse Dämonen und höllische Geister zu erklären, braucht die Götter nichtzu kümmern.

Der Unbekannte kommt herzu. Denn wo ihrer zwei Wahrheit suchen, da ist er immer sichtbar oder unsichtbar der dritte. Er gibt den wahren Gesichtspunkt an, unter dem allein die religiöse Entwicklung betrachtet werden darf. Es ist der Mittelpunkt des Ganzen: die Vollkommenheit, nach der alles streben muß. Und darum erfolgte die große Katastrophe mit Notwendigkeit. Denn der alte Bau der Mythologie war morsch und zum Umsturz reif geworden. Numa sucht das alte Pantheon zu verteidigen. Es war so schön und von Humanität erfüllt. Und alle Religionen der Welt hätten Raum genug darin finden können. Aber die Bestimmung der Menschen ist nicht, getäuscht zu werden. Sie sollen nicht ewig in Wahn und Verblendung leben. Der Tag ist für sie aufgegangen. Jupiter: Glaubst du, daß die Menschen

durch die neue Ordnung der Dinge glücklicher werden? Der Unbekannte: Die Wahrheit macht frei. Und allen Einwendungen und schlimmen Prophezeiungen Jupiters zum Trotz hält er die einstige Vollendung seines großen Planes für möglich und notwendig. Der Plan ist: aus dem ganzen Menschengeschlechte eine einzige Familie guter und glücklicher Geschöpfe zu machen.

So triumphiert zuletzt also doch die Idee der Aufklärung, welche mit dem Urchristentum eines ist, in diesen Göttergesprächen, welche mit einer Verherrlichung der plastischen Kunstmythologie zu Ehren Schillers begonnen hatten.

Ein zweites Gegenstück zu den Göttern Griechenlands hat C. F. Benkowitz in der Neuen Literatur- und Völkerkunde September 1789 erscheinen lassen. Das Versmaß ist das des Schillerschen Gedichtes. Die Natur ist ganz so reizvoll und schön geblieben, seit die Götter nicht mehr sind, denn sie lebten nur in den Gedanken der Menschen. Aber wären sie auch wirklich auf Erden gewesen, sie hätten sie nicht reizender gemacht. Denn bei aller dichterischen Schönheit und Erhabenheit sind diese Götter so voll sittlicher Makel und Greuel, daß man überall den wahren Reiz an ihnen vermißt. Unser Glaube bietet dem Dichter weit größere und schönere Bilder dar, als jenes Fabelland. Kein alter Dichter kann sich mit Klopstock messen, kein Lied gleicht dem Messias. Und so möge niemals der alte Wahn wiederkehren, sondern nur die heilige Wahrheit herrschen.[1])

Ein drittes Gegenstück von einem Anonymus: Th., das ebenfalls im Schillerschen Versmaß gehalten ist,[2]) hält sich von einem einseitig christlichen Standpunkt fern und verrät eine philosophische Einwirkung des Idealismus. Die Götter kehrten zwar heim, und die Welt ist leer. Aber so mußte es sein, denn nun sollen wir durch eigene Kraft leben und herrschen. Und ganz verschwunden sind die Götter nicht. Alles Hohe und Schöne haben sie nicht mit sich genommen. In der Dichtung, und gerade in Schillers Gedichten, leben sie

---

[1]) Benkowitz hat selbst eine von A. W. Schlegel besprochene Beurteilung des Messias geliefert. Darüber später.

[2]) Neuer Teutscher Merkur, März 1802.

weiter, und hier sehen wir sie holder noch erscheinen, als in Jovis Göttersaal. Man erkennt die Wendung, die Schiller selbst seinem Gedichte bei einer Umarbeitung gab. Hatte er schon in der ersten Fassung die goldene Spur der schönen Welt nur im Feenland der Lieder gefunden, so ist ihm jetzt die große Notwendigkeit des Götterunterganges zu Gunsten der menschheiterziehenden Kunst klar geworden. Was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehn.

Auch Herder ließ sich in diesem Kampf um das Gedicht vernehmen. Er selbst war ja einer seiner Anreger gewesen. Zwar billigte er Knebels Aufsatz über den Polytheismus sehr, aber in seiner Abhandlung „Iduna“ verteidigte er Schillers Gedicht gegen seine Angreifer, indem er an ihm das Wesen der mythologischen Sprache erläuterte. Man würde manches über dieses Gedicht nicht gesagt haben, wenn man das Wort „Götter“ genommen hätte, wie es der Dichter nimmt. Ihm sind es dichterische, mythologische Götter, Personifikationen, Ideen, Ideale. Die deutsche Sprache kennt leider diese Umsetzung von Worten und Begriffen zu Bildern und Märchen nicht, wie sie der griechischen Mythologie zu Grund liegt. Herder also las aus diesem Gedichte Schillers keine Herabsetzung des Christentums zu Gunsten des griechischen Polytheismus heraus, sondern nur die wohlberechtigte Sehnsucht nach einer mythologischen Sprache.

Als Schillers Freund Wilhelm v. Humboldt in seinem Aufsatz: „Über Religion“ die griechische Religion als die Erhebung der personifizierten sinnlichen Schönheit auf den Thron der Gottheit, als eine Religion der Kunst darstellte, setzte er auch die Anmerkung hinzu: aus diesem Gesichtspunkt hätte man vielleicht weniger einseitig über ein Gedicht geurteilt, das man mit Recht zu den Meisterstücken deutscher Dichtkunst zählen kann. Nur aus dem Gesichtspunkt der Kunst vergleicht es die Religion der Alten und die unsere, ohne darum den Gesichtspunkt des rein Geistigen auszuschließen.[1]) Humboldt selbst hat im Versmaß des Schillerschen Gedichtes eine eigene Dichtung: „Rom“ verfaßt, in der auch er die Klage um die alten Götter erhebt.

[1]) Schriften (1903) I, 65. Vgl. auch Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen. Ebd. S. 149.

Als die Götter Griechenlands erschienen, kehrte Goethe aus Italien zurück. Er hätte durch die ihm dort gebotene Gelegenheit, die Göttergestalten der Antike mit den Heiligen der christlichen Kunst zu vergleichen, die Einseitigkeit von Schillers Kontrastierung erkennen können. Aber gerade in Italien war die endgültige Entscheidung für griechische Kunst und Mythologie gefallen. Sein eigenster Pantheismus setzte sich in der Dichtung zu einem poetischen Polytheismus um. Darum sprach das Gedicht Schillers nur seine eigenen Gedanken aus, und er billigte es.

In der Gegenüberstellung der griechischen und christlichen Weltanschauung und in der Klage um die entschwundene Schönheit des griechischen Lebens ist Goethes Ballade: Die Braut von Korinth dem Gedichte Schillers nahverwandt, und manch ähnlicher Vers deutet auf unmittelbaren Zusammenhang hin. Als noch Venus' heiterer Tempel stand, ward der jungen Griechin der Jüngling, den sie liebte, versprochen. Die zum Christentum bekehrte Mutter aber weiht Jugend und Natur der Tochter dem Himmel.

Und der alten Götter bunt Gewimmel
Hat sogleich das stille Haus geleert.
Unsichtbar wird einer nur im Himmel
Und ein Heiland wird am Kreuz verehrt.

Statt Lamm und Stier ist ein Menschenopfer gefallen. Und auch der Jüngling, der die Liebe der gespenstigen Braut genoß, kann nicht länger leben. Aber in den Flammen des Scheiterhaufens eilen sie vereint den alten Göttern zu. Die alten Götter sind hier die Symbole der Natur im Menschen, deren Unterdrückung Sünde ist. Noch im zweiten Teile des Faust hat Goethe die Betrachtung der Natur als ein Werk des Teufels verspottet.[1])

Die erste Walpurgisnacht läßt nicht den griechischen, wohl aber den heimischen Väterglauben über das Christentum triumphieren. Die dumpfen Pfaffenchristen werden mit dem Teufel, den sie fabeln, von den Druiden verjagt, welche den alten heiligen Brauch begehen, Allvater durch Flammenopfer zu loben. Und während die Christen vor den vermeintlichen Teufeln und Hexen flüchten, singen die Druiden:

[1]) 4. Akt, Vers 67—95.

Die Flamme reinigt sich vom Rauch:
So reinig' unsern Glauben!
Und raubt man uns den alten Brauch,
Dein Licht, wer kann es rauben.

Es ist interessant, wie Goethe zu der Fabel dieser Dichtung kam. Es gibt Geschichtsforscher, so sagt er, die zu jeder Fabel und Tradition einen realen Grund suchen und unter der Märchenhülle jederzeit einen faktischen Kern zu finden glauben. So hat nun auch ein deutscher Altertumsforscher die Hexen- und Teufelsfahrt des Brocken durch einen historischen Ursprung retten und begründen wollen. Daß nämlich die deutschen Heidenpriester und Altväter, nachdem man sie aus ihren heiligen Hainen vertrieben und das Christentum dem Volke aufgedrungen hatte, sich in die Gebirge des Harzes begeben, um dort nach alter Weise Gebet und Flamme zu dem gestaltlosen Gott des Himmels und der Erde zu richten. Ihre abergläubischen Widersacher aber hielten sie dabei durch angelegte Teufelsfratzen fern.[1]

Einer späteren Zeit entstammt das Gedicht: Groß ist die Diana der Epheser. Es wurde im Gegensatz zu Fr. H. Jacobi gedichtet. Ihm verbarg die Natur seinen Gott. Für Goethe aber war es der Grund seiner ganzen Existenz, Gott in der Natur, die Natur in Gott zu sehen. Er konnte Spinoza mit Christus vergleichen, denn seine Weltanschauung war ein christlicher Pantheismus.. Aber er konnte für sich bei den mannigfaltigen Richtungen seines Wesens nicht an einer Denkweise genug haben. Als Künstler und Dichter war er Polytheist, Pantheist hingegen als Naturforscher, und eines so entschieden als das andere. Bedurfte es eines Gottes für seine Persönlichkeit als sittlicher Mensch, so war auch dafür schon gesorgt. Die himmlischen und irdischen Dinge sind ein so weites Reich, daß die Organe aller Wesen zusammen es nur erfassen mögen.[2]

Der Goldschmied von Ephesus, der an dem kunstreichen Bilde seiner Göttin schafft, läßt sich durch die neue Lehre:

---

[1]) An Zelter, 3. Dezember 1812. XXXIII, 190 f. Vgl. die Quellen zu Goethes Gedicht bei Witkowski, Die Walpurgisnacht in Goethes Faust, und Morris, Euphorion VI, 883.

[2]) An Jacobi, Januar 1813. XXIII, S. 226.

als gäb's einen Gott so im Gehirn, da, hinter des Menschen alberner Stirn, der sei viel herrlicher als das Wesen, an dem wir die Breite der Gottheit lesen, in seinem künstlerischen Handwerk nicht stören. Er feilt immer fort an Hirschen und Tieren, die seiner Gottheit Knie zieren, und hofft, es könnte das Glück ihm walten, ihr Angesicht würdig zu gestalten.

Hier hat also der Gegensatz von griechischer und christlicher Religion eine ähnliche Form wie in Schillers Gedicht angenommen: die Form von Pantheismus und Dualismus und von bildlicher und bildloser Religion.

Im Faust hat Goethe den Orthodoxen — Stolberg — verspottet, der die Götter Griechenlands für Teufel hält.[1])

Die Übereinstimmung Goethes und Schillers in ihrer Stellung zur griechischen Mythologie war die beste Gewähr für eine zukünftige Verständigung. Ihr Griechentum war die Sehnsucht nach der schönen Form, dem dichterisch gestalteten Pantheismus, der Humanität. Die griechische Mythologie war es, an der Goethe und Schiller in gemeinsamem Zusammenwirken ihre hohe Idee des Symbolischen bildeten.

§ 4. Die Mythologen.

Bevor sich noch Goethe und Schiller gefunden hatten, war man schon an die naheliegende Aufgabe herangetreten,

[1]) Hegel hat einmal die Berechtigung der modernen Kunst, den Kampf der griechischen und christlichen Götter als wirklichen Götterkrieg darzustellen, in seiner Ästhetik untersucht. Dieser Kampf konnte kein durchdringendes Moment im Ganzen der Kunstentwicklung sein, wie der antike Götterkampf, weil sich diese Götter garnicht auf dem gleichen Boden gegenüberstehen können. Die alten und neuen Götter der antiken Kunst gehören beide dem Boden der Vorstellung an und haben nur darin ihre Wirklichkeit. Der christliche Gott aber ist der wahrhaft wirkliche Gott, dem seine Gegner bloße Wesen der Vorstellung sein können. Die Sehnsucht nach den griechischen Göttern rührt aus den Zeiten der Aufklärung her, welche das eigentlich künstlerische Element des Christentums, die wirkliche Erscheinung Gottes, beseitigt hatte. Goethes und Schillers Gegensatz zum Christentum beruht aber auf Verkennung seines wahren Charakters. Ästhetik, II, 105 f. — Hegel sah eben in der Weltgeschichte die Entwicklung des absoluten Geistes zu sich selbst. Ihm mußte das Christentum daher in dieser Entwicklung eine höhere Stufe über das Griechentum hinaus bedeuten, dessen Wiedergeburt sich das junge Deutschland dünkte.

die griechische Mythologie nun auch nach der neuen Betrachtung, der die deutsche Dichtung so herrliche Schöpfungen verdankte, systematisch darzustellen. Kein Berufenerer konnte sich dieser lohnenden und schönen Aufgabe unterziehen, als der von Goethes Geist durchdrungene Dichter und Ästhetiker: Karl Philipp Moritz. Durch Heyne waren die rein wissenschaftlichen Probleme für vorläufig hinreichend gelöst. Hermanns Handbuch aber ließ vor allem die Mängel fühlen, die eine vom Standpunkt der klassischen Altertumswissenschaft gemachte Darstellung an sich schon haben mußte. Goethe selbst war der Anreger, die Lücke zu ergänzen. Die täglichen Gespräche in Rom, sowie das Anschauen so viel wichtiger Kunstwerke erweckten in Moritz den Gedanken, eine Götterlehre der Alten in rein menschlichem Sinne zu schreiben und solche mit belehrenden Umrissen nach geschnittenen Steinen künftig herauszugeben. Goethe ermangelte nicht, sich mit ihm einwirkend darüber zu unterhalten. Erst das Erscheinen von Herders Gott aber bewirkte die Vollendung. Moritz wurde durch dieses Buch wirklich aufgebaut. Es fehlte nur an diesem Werke, das nun als Schlußstein seine Gedanken schloß, die immer auseinanderfallen wollten.[1])

Zacharias Werner berichtet in seinem Tagebuche von einem lyrischen Gedicht, einer Art mythologischer Schöpfungsgeschichte des Maler Müller, der damals auch in Italien weilte. Der erste Gesang dieses „Harmonia“ genannten Gedichtes enthalte fast die ganze griechische Mythologie von einer neuen Seite aufgefaßt, und Moritz habe daraus nach Müllers Versicherung seine griechisch-mythologischen Ideen entlehnt.[2]) Man wird diese Versicherung wohl als eine sehr subjektive Annahme des eitlen Dichters betrachten müssen, wenn sie auch schließlich unkontrollierbar bleibt. Jmmerhin weisen die mythologischen Dichtungen Müllers auf eine rein menschliche und poetische Auffassung der griechischen Mythologie hin, und so mag vielleicht wirklich das verlorene Gedicht einigen Einfluß auf Moritz ausgeübt haben. Aber schließlich bedurfte es solcher Wirkung nicht, wo Goethe Anreger und Lehrer

---

[1]) Goethe, Tgb. XXIII, 73. 76.
[2]) Seuffert, Maler Müller S. 70 f.

war. Und man möchte eher annehmen, daß die Gleichheit der Anschauung von Müller und Moritz auf eine gemeinsame Wirkung Goethes zurückgeführt werden kann. Jedenfalls: von Goethes Geist legt das vollendete Werk beredtes Zeugnis ab.

Die erste Ankündigung des mythologischen Lehrbuches von K. Ph. Moritz erschien im Teutschen Merkur August 1789. Das Studium der Mythologie kann erst nützlich werden, wenn es interessant gemacht wird. Das aber ist durch eine bloß historische Bearbeitung nicht möglich. Ein mythologisches Lehrbuch muß die schönen Dichtungen der Mythologie selbst wieder als schön darstellen und sie im Ganzen als eine höhere Sprache, als schöne Symbole für das Wesen der Dinge nehmen, wodurch die Alten das Leblose beseelten und sich wieder näher brachten. Kurz, die Mythologie muß in dem Sinne genommen werden, wie sie von den Dichtern selbst genommen und angewandt ist. Der Entwurf zu einem solchen Lehrbuch ist in Rom schon ausgearbeitet, die Ausführung soll nun beginnen.

Eine Nachschrift zu dieser Anzeige von W. — Wieland! — besagt: Moritz realisiert durch dies Werk einen meiner lebhaftesten Wünsche, und niemand ist geschickter als er, ihn vortrefflich auszuführen.

Die Götterlehre erschien 1791. Die Vorrede wiederholte noch einmal den Standpunkt der Ankündigung. Der Gesichtspunkt, unter dem die Dichter und Künstler die mythologischen Dichtungen nahmen, wird nun schärfer bestimmt: sie sollen als eine Sprache der Phantasie dargestellt werden. Alles Abstrakte, Metaphysische und Moralische bleibt daher außerhalb ihres Kreises. Die Mythologie ist keine bloße Allegorie und keine wahre Geschichte, sondern schöne Dichtung, die genommen werden will als das was sie ist, nicht was sie bedeutet. An der Spitze des Werkes steht Goethes Gedicht an die Phantasie. Seine mythologischen Gedichte sind in die Darstellung selber aufgenommen, und ihr wahrhaft antiker Geist wird stark beleuchtet. Das Ganze atmet Goethes Geist, indem es die Auffassung vertritt, nach der Goethes eigene Dichtungen die griechische Mythologie gestalteten: die griechische Mythologie ist menschliche Dichtung und schöne Kunst. Dieses mythologische Lehrbuch kann darum auch methodisch für Goethes Anschauung von griechischer Mythologie heran-

gezogen werden, wie sie sich in Italien vor den Bildwerken der Griechen und den Gedichten Homers gebildet hat.

In Italien, vor griechischer Kunst und Dichtung, hatte auch Herder sich seine Anschauung von griechischer Mythologie gebildet. Und Herders christlicher Spinozismus, wie er ihn in seiner Schrift von Gott niederlegte, gab das Band für die Ideen von K. Ph. Moritz her, welches sie erst zu einem Kunstwerke zusammenschloß. Die griechische Mythologie ist wie der Spinozismus kein Heidentum. Denn sie ist die bildliche Gestaltung jener einigen Naturnotwendigkeit, in der die Griechen, wie auch Spinoza, Gott verehrten. Spinozas Lehre von der inneren Notwendigkeit Gottes erkannte Herder in der griechischen Idee der höchsten Nemesis wieder. Alles ist von einer notwendigen Kraft durchdrungen, die alles belebt und zusammenschließt. Und aus dieser Kraft heraus wirken die Naturgesetze, die unter der Notwendigkeit stehen. So stehen die griechischen Götter, die ewigen Gesetze, welche die Natur beherrschen, unter der höchsten Gottheit, dem notwendigen Schicksal, der Nemesis. Aber das Schicksal ist nicht blind, die Naturgesetze sind wie die griechischen Götter Symbole einer notwendigen Güte und Weisheit. Die Verwandlungen der Mythologie sind die Symbole für die ewige Verwandlung aller Dinge. Die griechische Mythologie also ist die dichterische Gestalt des Spinozismus. Und diese Idee des Spinozismus in der griechischen Mythologie ist das Band gewesen, das dem Werke von Moritz seine ideelle und künstlerische Einheit gab. Aber seine Aufgabe fand Moritz gemäß seiner Goethischen Anschauung von der plastischen Sonderheit der griechischen Gestalten eben darin, nicht das ideelle Band, vielmehr die künstlerische und poetische Vereinzelung, die plastischen und schönen Formen der griechischen Götter zu beleuchten. Und so ergab sich aus dem Zusammenwirken von Herders Religionsphilosophie und Goethes Kunstanschauung auf einen ästhetisch gestimmten Geist, der selbst in die Anschauung der griechischen Götter versunken war, die schönste Darstellung, welche die griechische Mythologie gefunden hat. Wie sie die griechische Mythologie als ein geschlossenes Kunstwerk darstellt, so ist diese Darstellung selbst ein geschlossenes Kunstwerk geworden.

Moritz verkennt keineswegs die tiefere Bedeutung der Mythen. Er weiß, daß keine schöne Dichtung ohne eine solche Bedeutung möglich ist. Und nur insofern wird er ihr mit feiner Nachempfindung gerecht. Die Schönheit der Mythologie aber liegt in ihrer Form. Das Gebildete, Begrenzte und Maßvolle triumphiert über das Ungebildete, Unförmliche und Unbegrenzte. Denn die Religion der Alten ist eine Religion der Phantasie, ihre Götterlehre ist ein schöner Traum, der zwar viel Bedeutung und Zusammenhang in sich hat, von dem man aber die Wahrheit des wachenden Zustands nicht fordern darf.[1]) Traumähnlich eben ist das Gewebe der Phantasie. Ihr Wesen aber ist Bildung und Begrenzung. Die mythenschaffenden Kräfte der Phantasie sind also: Traum und Bild. Sie geben die tiefe Bedeutung und die schöne Form, deren Einheit Kunst und Dichtung ist. Die Menschlichkeit der göttlichen Formen und Empfindungen, die auch Winckelmann, Herder und Goethe so hoch entzückte, preist nun auch Moritz vor dem Anblick der antiken Kunst. Die Beseelung der leblosen Natur unter dem Bilde der Gottheit schien ihm nur der Wiederschein vom Gefühl erhöhter Menschheit, der sich aus dem Spiegel der ganzen Natur zurückwarf. Aber er verkannte auch nicht, daß sich unter der Decke dieser Menschenähnlichkeit hohe Ideale verhüllen, welche diesen Dichtungen Erhabenheit und Würde geben. Die künstlerische Komposition des ganzen Werkes und die Schönheit seines Stiles geben seinem ästhetischen Gehalte die rechte Form und vollenden seinen eigenen Charakter als schönes Kunstwerk. Dieses mythologische Lehrbuch ist der reinste Ausdruck für die Auffassung der klassischen Mythologie in den Zeiten Herders, Goethes und Schillers.[2])

Bereits ein Jahr vor dieser Götterlehre war eine andere Mythologie des klassischen Altertums erschienen, die sich an

[1]) Man vergleiche Herders und Wielands Theorien vom Märchen, das nur eine Traumwahrheit haben soll. Diese Theorien haben sicherlich einen Einfluß auf Moritz gehabt. A. W. Schlegel hob in seinen Vorlesungen I, 330 besonders hervor, wie Moritz das Traumwahre so vortrefflich auf die alte Mythologie angewandt habe.

[2]) A. W. Schlegel bewunderte den ahnungsreichen Tiefsinn des Werkes, W. IX, 263. Auch auf Friedrich Schlegel machte es nach anfänglicher Ablehnung großen Eindruck. Darüber später.

Schönheit und Tiefe mit ihr nicht messen kann, aber ihres Autors wegen einige Beachtung verdient und die Entwicklung der mythologischen Anschauungen von der älteren zur neuen Zeit scharf beleuchtet, wenn man sie mit der Götterlehre von K. Ph. Moritz vergleicht. Sie ist von einem Vertreter der alten Schule: K. W. Ramler und vertritt auch einen damals schon ganz veralteten Standpunkt. Herder hatte Ramlers dichterischen Gebrauch der Mythologie als Muster hingestellt. Sein Grundsatz war: die höchste Kunst des Dichters ist: die Allegorie in seiner Gewalt zu haben. Und nach diesem Prinzip, das auch in seinen Dichtungen wirksam war, hat Ramler die klassische Mythologie nun auch systematisch dargestellt.

Ramler war ein vertrauter Freund des Malers Bernhard Rode, dem er die Gedanken zu manch mythologischem und allegorischem Bilde gab. Durch die gemeinschaftliche Beschäftigung beider Freunde mit der Kunst entstand Ramlers Lehrbuch der Mythologie, das übrigens seine Aufnahme in die Kgl. Akademie der Künste veranlaßte.

Die Fabellehre der Griechen und Römer, so besagt der Vorbericht, ist wegen der vortrefflichen Gedichte und Kunstwerke, die sich darauf beziehen, den Liebhabern der schönen Künste und Wissenschaften unentbehrlich geworden. In ganz Europa bedient man sich ihrer, ungeachtet sie nicht mehr geglaubt wird, weil sie zu Sinnbildern höchst bequem ist und den gemeinsten Sachen bald einen Schein der Neuheit, bald mehr Anmut, bald eine höhere Würde erteilt. Daß sie nicht mehr im Ernste geglaubt wird, ist keine Einwendung wider ihren Gebrauch. Im Gegenteil. Sie ist zur poetischen Verwendung besser zu gebrauchen als die christliche Lehre, welche zu ernsthaft ist und auch nicht soviel Mannigfaltigkeit besitzt. Auch würden wir eine doppelte und weitläufige Mythologie erhalten, die dem Verständnis der Alten und Neuen gleich hinderlich wäre. Daß die Menschen auf die Vielgötterei verfielen, ist sehr natürlich. Die sinnliche Vorstellung geht der überlegenden Vernunft vorher. Da die Mythologie aus wahrer Historie, Naturgeschichte, Staatskunst und Sittenlehre zusammengesetzt ist, so kann sie nicht in ein richtiges Lehrgebäude gebracht werden. Es ist für die Bedürfnisse der Dichter und Künstler auch nicht notwendig. Und die Histo-

riker, Philosophen, Naturforscher und Sittenlehrer werden nicht viel Wahres in der alten Mythologie finden, wenn sie es nicht gewaltsam in sie hineindeuten. Am brauchbarsten also ist die Mythologie für diejenigen, deren Zweck die Belustigung der Einbildungskraft ist, die Dichter und Künstler und diejenigen, die sich an ihren Werken vergnügen wollen. Für diese letzteren besonders ist diese Fabellehre ins Kurze zusammengezogen, und darum ist nur das zusammengetragen, was zum Verständnis der Poesie und Kunst und auch zur Verfertigung eigener Gedichte und Gemälde unentbehrlich ist.

Wenn man bedenkt, daß damals bereits das mythologische Lehrbuch von Moritz angezeigt war, daß damals schon Goethe und Schiller die griechischen Mythen mit heiliger Ehrfurcht zu den schönen Formen ihrer höchsten Ideale gemacht hatten, so muß ein solch unzeitiges Unternehmen Staunen erregen. Die Dichtungen, für welche Ramlers Lehrbuch bestimmt war, hatten damals schon all ihre Lebenskraft verloren. Es waren eben jene Gedichte im Stile Ramlers, welche die Mythologie als Fundgrube von Allegorien, Bildern und Vergleichen benutzten. Von den neuen Erkenntnissen hat Ramler keinen Vorteil gezogen. Nirgends taucht auch nur eine Ahnung von der Schönheit und Menschlichkeit der griechischen Mythologie auf. Die Erzählung selbst ist trocken und langweilig. Die beiden Bände mochten untergeordneten Dichtern eine trübe Quelle von Allegorien sein, sie waren bei ihrem Erscheinen schon veraltet und überholt. Und wie sie selbst von den klassischen Dichtungen Goethes und Schillers keine Notiz genommen haben, so blieben sie auch in den hohen Regionen der klassischen Kunst unbeachtet und ohne Wirkung.

Als Anhang zu Ramlers kurzgefaßter Mythologie erschienen die zum erstenmal bereits 1788 ausgegebenen Allegorischen Personen zum Gebrauche der bildenden Künstler. Ein verspäteter Nachklang von Winckelmanns Versuch einer Allegorie. Die beigefügten Tafeln sind von Bernhard Rode entworfen.

Im Jahre 1794 erschienen die mythologischen Briefe von Johann Heinrich Voß. Sie waren als eine homerische Mythologie gedacht und sollten dem tieferen Verständnis der Vossischen Homerübersetzung dienen. Ihr eigentlicher Grund und Zweck aber ist die scharfe Polemik gegen Heyne und seinen Schüler

Hermann, deren symbolische Deutung der Mythen als Philosopheme: „eine neue Erfindung für Fabel und Allegorie“ Voß widerlegen wollte. Eine solche Deutung stammt aus der falschen Benutzung unechter nachhomerischer Quellen, wie der vielumstrittenen Hymnen. Auch die Annahme vorhomerischer Mysterien und die Trennung von ursprünglichen Mythen und späteren Dichterfabeln ist schuld daran. Demgegenüber suchte nun Voß die späteren Veränderungen der ursprünglich unsymbolischen Gottheiten zu mystischen Wesen von physischer oder moralischer Bedeutung nachzuweisen. Den größten Raum in den beiden Bänden dieser mythologischen Briefe nehmen die Streitigkeiten um die Flügel der Götter und die Einheit von Apoll und Helios, Artemis und Selene ein. Es handelt sich hier also nicht um eine systematische Darstellung der Homerischen Mythologie, sondern um eine Streitschrift gegen den neueren Symbolismus. Ein Vorspiel zu der späteren Antisymbolik. Dennoch ist eine gewisse Verwandtschaft von Moritz' Götterlehre und den mythologischen Briefen von Voß nicht zu verkennen. Denn beide nehmen die klassische Mythologie als das was sie ist, nicht was sie bedeutet. Und indem Voß ausschließlich die Polemik gegen die Andersgläubigen betrieb, ist sein Werk eine negative Ergänzung zu der positiven Darstellung von Moritz geworden. Und so haben seine mythologischen Forschungen denn auch Goethes uneingeschränktes Lob erhalten. Gelegentlich einer Rezension seiner lyrischen Gedichte (1802) bewunderte Goethe, wie Voß bis zum Anschauen, bis zum unmittelbaren Ergreifen der Vergangenheit in ihren wahrsten Verhältnissen gedrungen sei. Er vergegenwärtigte sich das Entfernte und faßte glücklich den kindlichen Sinn, mit welchem die ersten gebildeten Völker sich ihren großen Wohnplatz, die Erde, den übergewölbten Himmel, den verborgenen Tartarus mit beschränkter Phantasie vorgestellt; er ward gewahr, wie sie diese Räume mit Göttern, Halbgöttern und Wundergestalten bevölkerten, wie sie jedem einen Platz zur Wohnung, zur Wanderung den Pfad bezeichneten. Sodann, aufmerksam auf die Fortschritte des menschlichen Geistes, der nicht aufhörte, zu beobachten, zu schließen, zu dichten, ließ der Forscher die vollkommene Vorstellung, die wir Neuern von dem Erd- und Weltgebäude, sowie von seinen Bewohnern

besitzen, aus ihren ersten Keimen sich nach und nach entwickeln und auferbauen. Wie sehr dadurch Fabel und Geschichte gefördert worden, ist niemand mehr verborgen, und sein Verdienst wird sich immer glänzender zeigen, je mehr dieser Methode gemäß nach allen Seiten hin gewirkt und das Gesammelte geordnet und aufgestellt werden kann.[1])

In dem späteren Antisymbolikstreit hat sich Goethe denn auch für Voß erklärt.

---

[1]) Vgl. auch die Abhandlung von Voss über Homers Geographie, auf die sich Goethe hier bezieht.

5. Kapitel.

Mythologie und Symbolik bei Goethe und Schiller.

§ 1. Goethes Erkenntnis des Symbolischen.

Goethe selbst hatte sich eine im Sinne der Wissenschaft ganz unsymbolische Auffassung der griechischen Mythologie gebildet. Gerade ihr aber, neben seiner Naturanschauung, verdankt er die Erkenntnis von der Notwendigkeit und dem wahren Wesen des Symbolischen in der Kunst nach seinem Sinne. Natur und Mythologie enthüllten ihm die gleichen Gesetze.

Der Begriff des Symbols war im 18. Jahrhundert zum erstenmal an der griechischen Götterlehre beleuchtet worden. Heyne war der Begründer einer symbolischen Mythologie. Herder aber übertrug seine Erkenntnisse von der griechischen auf alle Mythologien und schließlich auf alle Dichtung überhaupt. Mythologisieren, Symbolisieren und Dichten enthüllten sich ihm als die wesensgleichen Formen des menschlichen Erkenntnisvermögens: indem ihre Notwendigkeit sich zum freien Spiele wandelt, entsteht die Dichtkunst. Der erste Ausdruck des symbolischen Erkennens aber ist die Sprache, eine mythologische Aneignung der Objekte nach der Analogie des Ich.

Goethe handelt in den Nachträgen zur Farbenlehre von Symbolik und Anthropomorphismus der Sprache und findet in Kannes Pantheum Belege dafür aus der alten Symbolik. In den Noten und Abhandlungen zum Diwan begreift er an der orientalischen Poesie, daß die Sprache schon an und für sich produktiv ist, und entwickelt ihre Hauptmomente — ganz

nach Heynes mythologischer Methode — aus dem Fortgang von den ersten notwendigen Urtropen zu den willkürlichen Tropen, die endlich in Gleichnisse übergehen. Er teilte auch Herders Erkenntnistheorie. Der Mensch begreift niemals, wie anthropomorphisch er ist. Sein Geist eignet sich die Welt durch Urtropen an, seine Sprache ist beständige Symbolik. Und so bleibt auch alle Philosophie über die Natur Anthropomorphismus.

Dem Erkennen aber kommt die symbolische Natur entgegen. Der Spinozismus spiegelte sich in Herders wie in Goethes Geist. Darum konnte Goethe in Herders Gott seine eigenen Ideen wieder finden. Das Wahre ist mit dem Göttlichen identisch und läßt sich nur im Abglanz der Dinge erkennen. Alles Sinnliche ist Hülle eines geistigen Lebens. Die Analogie von Geist und Natur ist Goethe wie Herder überall gegenwärtig. Diese Analogie aber ist die Quelle aller Symbolik. Mag nun Goethe den Gedanken Herders auch manche Klärung und Bestätigung seiner Erkenntnisse zu danken haben, ihr tiefster Grund ist eben doch sein eigenstes Erleben. Sein geniales Naturgefühl belebte die ganze Schöpfung, die so zum Bilde seiner eigenen Seele wurde.

In der Natur und in der Kunst erkannte er die gleichen Gesetze, weil sein eigenes Dichten und Naturerkennen einer Quelle entströmte. Diese Quelle ist sein einheitliches Erkenntnisvermögen, in dem sich Poesie und Philosophie, Religion und Naturkunde zu untrennbarer Einheit verbanden. So erneuerte er die Zeiten der ältesten Menschheit. Ein solches Erkennen ist intellektuelle Anschauung, Intuition. Goethe selbst nannte sich einen Naturschauer, und nur in der Anschauung fand er sein Heil. Bild und Bedeutung, Hülle und Kern zerlegten sich ihm nicht. In der Erscheinung des Besonderen erschaute er die allgemeine Idee, und das Allgemeine konnte er nur in der Form des Besonderen erfassen. Die Erscheinung enthüllte ihm das Gesetz, und das Gesetz erklärte ihm die Erscheinung. Natur und Idee, so lehrte er mit deutlicher Beziehung auf Schillers scharfe Sonderung,[1]) läßt sich nicht trennen, ohne daß die Kunst so wie das Leben

[1]) Sprüche in Prosa: Aphorismen.

zerstört werde. Kunst und Natur aber enthüllten ihm das gleiche Gesetz des Symbolischen.

Es ist für Goethes Auffassung griechischer Mythologie sehr wichtig gewesen, daß er sie vor allem an der plastischen Kunst der Griechen studierte, zu der ihn sein eigenes Formgefühl unwiderstehlich zog. Winckelmann und Herder waren seine Führer. Von ihnen lernte er das Ideal der griechischen Kunst als die Verklärung der reinen Menschlichkeit begreifen. An Herders Humanitätsbriefe mahnt Goethes Aufsatz über Laokoon. Herder hatte alle Beziehungen des Kunstwerkes zur Außenwelt abgelehnt und die griechischen Gestalten für die idealen Formen reiner Humanität erklärt, wobei er auch den Laokoon als das Ideal des Vaterschmerzes herangezogen hatte. Ganz ebenso stellte nun Goethe in seinem Aufsatz das Selbständige, Geschlossene, nur auf sich selbst Bezügliche der griechischen Gestalten dar. Laokoon ist ein bloßer Name. Von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die Künstler entkleidet. Er ist nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht. Er ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr, zwei gefährlichen Tieren zu unterliegen. Ganz wie Herder sah auch Goethe den Hauptzweck aller Plastik darin: daß die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt werde.[1]) Und ganz wie Herder sagte auch Goethe: Sinn und Bestreben der Griechen ist, den Menschen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenschen.[2]) Und so preist er immer wieder in voller Übereinstimmung mit Herder die griechische Mythologie als die Verkörperung der tüchtigsten, reinsten Menschheit, welche das allgemeinste Menschenschicksal individualisiert, die unvermeidlichen Duldungen eines immer sich erneuenden Geschlechtes. Sie strebt dahin, daß der Einbildungskraft Gehalt, Gestalt und Form dargebracht werde, so daß sie sich daran als an einem Wirklichen beschäftigen und erbauen kann. Alles beruht hier auf allgemeiner und gesunder Menschheit, welche sich in verschiedenen abgesonderten Charakteren nebeneinander als die Totalität einer

---

[1]) Verein der deutschen Bildhauer. Jena, 27. Juli 1817.

[2]) Myrons Kuh.

Welt darstellen soll. Sie bringt unter bstimmten Formen das eigentlich Menschliche dar. Sie ist folgerichtig und langmütig, sodaß ein umsichtiger Dichter aus jedem Zweig ihres grenzenlosen Stammbaums ein paar Trilogien herausentwickeln könnte.[1]) Ihre Behandlung in den alten Kunstwerken ist natürlich, naiv und doch weit ausdeutend. Und so ist sie denn zu dichterischer Ausbildung grenzenlos, und Poesie wie bildende Kunst finden hier das freieste Feld, denn sie bietet einen unerschöpflichen Reichtum göttlicher und menschlicher Symbole dar.

Die Symbolik der griechischen Mythologie ist also nach Goethe ihre reine Menschlichkeit. Sie stellt im Besonderen das Allgemeine dar. Ihre individuellen Gestalten sind die Vertreter ideeller Menschheit. Ihre zufälligen Schicksale spiegeln die große Notwendigkeit des Geschehens ab. Das Symbolische ist: das Ewig-Menschliche, das Notwendige, das Typische.

An Herders Lehre von den Schicksalsfabeln, welche die Notwendigkeit der Natur im einzelnen Falle darstellen, und von dem Epos, in dem die unsichtbare mit der sichtbaren Welt zusammenhängen muß, gemahnt es, wenn Goethe den im Verein mit Schiller gefundenen Maßstab von der dem Dichter offen stehenden Welt des Übersinnlichen, die nur an das Sinnliche herangebracht werden müsse, auf sein Epos Hermann und Dorothea anwendet. Auch dieses hat aus der dritten Welt, obgleich nicht auffallend, noch immer genug Einfluß empfangen, indem das große Weltschicksal teils wirklich, teils durch Personen symbolisch eingeflochten ist, und von Ahnung und Zusammenhang einer sichtbaren und unsichtbaren Welt doch auch leise Spuren angegeben sind. All dies tritt zusammen an die Stelle der alten Götterbilder, deren physisch-poetische Gewalt freilich dadurch nicht ersetzt wird.[2]) Als Eckermann

[1]) Guelfen und Gibellinen. Philostrats Gemälde und Nachträgliches dazu usw.

[2]) Auch Wilhelm von Humboldt fand in seiner Abhandlung über Goethes Epos einen Ersatz darin für die griechischen Götter. Aber in anderem Sinne als Goethe. Was die Alten außerhalb der Grenzen der Erde im Olymp aufsuchten, das versenkte unser Dichter, um es dem Alltagskreise der Begebenheiten zu entziehen, in die gleich verborgenen Tiefen unseres Gemütes. Ästhetische Versuche I, 144.

einmal in offenbarer Erinnerung an Goethes und Schillers Abhandlung bemerkte, daß sich bei Homer die Einwirkung der Götter unmittelbar ans Reale anschließe, da meinte Goethe, es sei unendlich zart und menschlich, und er danke Gott, daß wir aus den Zeiten heraus sind, wo die Franzosen diese Einwirkung der Götter Maschinen nannten.

Wo Goethe und Schiller in gemeinsamer Gedankenentwicklung nach einem modernen Ersatz der griechischen Mythologie suchten, da fanden sie ihn in einem allgemein menschlichen Aberglauben, der an Stelle des griechischen Götterglaubens getreten ist. Denn der Aberglauben ist die Poesie des menschlichen Lebens.[1])

Goethe hatte an der griechischen Mythologie das Wesen des Symbolischen als das Ewig-Menschliche erkannt. Schiller traf von einer anderen Seite her mit ihm zusammen. Sein Ausgangspunkt war die Kantische Philosophie; die griechische Kunst aber bestätigte seine ethischen Ideale. Jeder individuelle Mensch trägt der Anlage und Bestimmung nach einen idealischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen die große Aufgabe seines Daseins ist. Der Mensch in der Zeit soll sich zum Mensch in der Idee veredeln, er soll die reine objektive Menschheit, das Notwendige in sich zur wirklichen Erscheinung bringen. Darauf ist sein Formtrieb gerichtet. Und so ist auch die Form der Kunst die Vernichtung des zufälligen Stoffes. Die griechische Kunst beschränkte sich nur auf den Kreis der Menschheit, denn alles, was nicht Menschheit ist, ist zufällig an dem Menschen. Alle Kunst muß sich an die Gattung wenden. Der Dichter kann nur unsere Empfindungen bestimmen, wenn er sie der Menschheit in uns, nicht dem spezifisch verschiedenen Subjekte abfordert. Und wie er von jedem menschlichen Individuum Menschheit verlangt, so muß er sein eigenes Individuum zur Gattung steigern, damit die ganze Gattung ihm nachempfinden kann. Jeder individuelle Mensch ist um so viel weniger Mensch, als er individuell ist. Jede Empfindungsweise ist gerade um soviel weniger notwendig,

[1]) Vgl. die Diskussion über das astrologische Motiv im Wallenstein, Briefwechsel, 4. Dezember 1798 ff.

als sie einem bestimmten Subjekte eigentümlich ist. Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der große Stil. Sein Ideal ist die griechische Kunst.

So kam Schiller von einem ursprünglich ethischen Ideale aus zu dieser ästhetischen Erkenntnis, in der er sich mit Goethe treffen mußte: die Aufgabe der Kunst ist die Darstellung der reinen Menschheit. Und darin erkannten Goethe wie Schiller das Symbolische aller echten Kunst, und das Muster künstlerischer Symbolik war ihnen beiden die griechische Mythologie.

Zu Beispielen symbolischer Behandlung, die zugleich sinnliche Darstellung ist, wählte Goethe immer die griechische Mythologie. An einer Darstellung von Diana und Aktäon und der Iphigenie in Aulis suchte er klar zu machen, wie nur das Notwendigste eines ungeheuren Ereignisses vor die Augen zu bringen sei.[1] Das eben ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.[2]

Symbolik und Allegorie wurden von Goethe scharf gesondert. Bat er doch Schelling, einem jungen Künstler den Unterschied zwischen symbolischer und allegorischer Behandlung begreiflich zu machen, weil sich um diese Achse so viel dreht.[3] Goethe selbst erfaßte den Unterschied so: die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei. Die Symbolik aber verwandelt die Erscheinung in eine Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bilde immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe.[4]

Goethe hatte schon mit seiner Iphigenie das Muster einer echt symbolischen Dichtung geschaffen, bevor ihm die Idee des Symbolischen ganz aufgegangen war. Von den Plänen und Entwürfen zu Dichtungen aus der griechischen Mytho-

[1]) Beispiele symbolischer Behandlung.
[2]) Maximen III.
[3]) Goethe und die Romantik I, 236. 29. November 1803.
[4]) Verschiedenes Einzelne über Kunst.

logie hätte auch die Nausikaa den alten Mythos zur Form des eigenen, zu reiner Menschlichkeit geläuterten Erlebens gemacht. Den Elpenor bezeichnete Goethe selbst als einen ungeheuerlichen Mißgriff in der Wahl des Stoffes. Die Bruchstücke zu der Befreiung des Prometheus lassen einen Schluß auf Sinn und Gang des Ganzen nicht zu.

§ 2. Die griechische Mythologie.

Wolfs Prolegomena zu Homer, die Goethe nach anfänglicher Ablehnung noch einmal vornahm und nun freudig billigte, erweckten in ihm den Gedanken, ob nicht vielleicht zwischen Ilias und Odyssee noch ein episches Gedicht inne liege. Er fand im Tode des Achill einen herrlich tragischen Stoff, der sich zu epischer Behandlung vorzüglich eigne. Hatten die Prolegomena schon eine starke Wirkung auf seine epischen Gesänge von Hermann und Dorothea ausgeübt, so gaben sie ihm nun den Gedanken eines modernen Rhapsodengesanges vom Tode des Achilles ein. Auch die Achilleis ist unvollendet geblieben. Goethe hat sich in seiner Darstellung der griechischen Mythologie ganz eng an Homer geschlossen. Seine Götter haben den gleichen Charakter, die gleiche Gestalt und auch die gleichen Beiwörter, wie bei Homer. Aber das eigene Wesen des Dichters verleugnet sich zu Gunsten der mythologischen Objektivität keineswegs. In Hephästos verherrlicht er den göttlichen Künstler. Aber seine Werke sind leblos, wenn nicht die Horen und Charitinnen, die es allein vermögen, über das tote Gebilde des Lebens Reize streuen. So spricht hier Goethe seine eigene Anschauung von den griechischen Kunstgestalten aus. Unter den Göttern und Göttinnen wird die größte Zahl von Versen der Venus Aphrodite gewidmet. Cypris spricht des Dichters eigensten Widerwillen gegen die amazonischen Frauen aus. Menschliche Leidenschaften, wie Eifersucht und Liebe und Haß, bewegen auch die olympischen Götter. Beim Mahle aber genießen sie still die Fülle der Seligkeit alle, wenn Hebe und die Charitinnen ihnen Nektar und Ambrosia spenden. Nur zu Kronion tritt Ganymed, mit dem Ernste des ersten Jünglingsblickes im kindlichen Auge, und es freute der Gott sich. Goethe hat gemäß seiner plastischen Anschauung von der griechischen Mythologie auf die

Sonderung der einzelnen Götter ganz besonderen Wert gelegt. Dadurch treten sie wie plastische Bildwerke in die Erscheinung. Die Oberherrschaft des Zeus wird stark betont. Wehen des Äthers verkündet sein Nahen. Die Götter neigen sich ihm alle. Aber über ihm noch steht das Schicksal, denn Willkür bleibt den Göttern und Menschen ewig verhaßt. So hoch auch die Götter stehen, der Ewigen Ewigste ist Themis allein, und diese muß dauern und walten. Wer ihr im Wege steht, wenn sie furchtbar dem endlichen Ziele zueilt, stürzt in den Staub, ihn zerstampfen die Rosse. Dem Herrlichsten der Menschen, Achilleus ist das Los gefallen. Auch die Götter vermögen es nicht zu wenden, so sehr auch die göttliche Mutter fleht und seine Schützerin Pallas Athene klagt: daß schon so frühe das schöne Bildnis der Erde fehlen soll, die breit und weit am Gemeinen sich freue. Daß der schöne Leib, das herrliche Lebensgebäude, der fressenden Flamme dahingegeben zerstieben solle. Und selbst Here, die den Tod des Helden will, ehrt den Würdigen und sendet Athene zu ihm hinab, ihn durch Verkündigung ewigen Ruhmes zum Glücklichsten der Sterblichen zu machen. Denn wer jung die Erde verlassen hat, wandelt auch ewig jung im Reiche Persephones. Ewig jung erscheint er den Künftigen und ewig ersehnt.

So hat Goethe auch in dieser viel gescholtenen Dichtung die griechische Mythologie zur Verkörperung der herrlichsten Menschheit gebraucht. Denn in Achilles sollte die Blüte der Menschheit erscheinen und welken. Und sicherlich hätte diese Darstellung im Fortgange des Epos den fremden Stoff auch menschlich durchwärmt und unserm Empfinden näher gebracht, als es dem Anfange nach scheint.

In der griechischen Mythologie fand Goethe die Symbole der Menschheit. Je mehr er sich dem Studium und der einseitigen Verehrung des klassischen Altertums hingab, umso stärker überspannte er auch die Forderung und den Begriff des Symbolischen, und das Typisch-Menschliche drohte sich in das Begrifflich-Allgemeine zu verflüchtigen.

Allegorische Festspiele und Aufzüge bedienen sich der griechischen Mythologie, um Schemen sinnliche Gestalt zu geben. Nun sind die griechischen Mythen nicht mehr die idealen Formen der Menschheit, sondern ideelle Verkörperungen

des Allgemeinen. Nicht mehr Symbole, sondern Allegorien. Das zeigt sich schon in der Zusammenstellung der griechischen Bilder mit den personifizierten Begriffen. Im Traum des Epimenides treten die Dämonen des Krieges, der List, der Unterdrückung, treten Liebe, Glaube, Hoffnung und Einigkeit auf. Paläophron und Neoterpe allegorisieren die alte und die neue Zeit. Merkur und die Parzen stehen in „Was wir bringen“ neben Abstraktionen wie Phone und Pathos. In den Theaterreden und Maskenzügen lebte sich dieser mythisch-allegorische Trieb besonders aus. Da erscheinen die Jahres- und Tageszeiten, die Künste und Wissenschaften, die Planeten mit den griechischen Götternamen, Amor, Athene und Aurora neben einer Fülle von personifizierten Begriffen. Und alle sagen in einem Sprüchlein her, was sie bedeuten.

Das Festspiel Pandora bewegt sich an den Grenzen der Allegorie. Hier aber hindert das persönliche Erlebnis die vollständige Verflüchtigung der Gestalten. Der Grundton des Ganzen ist das schmerzliche Gefühl der Entsagung, ein tiefergreifender Ausdruck für die Stimmung des alternden Dichters. Aber das menschliche Erleben hat dem Gedichte nun nicht mehr Seele und Wärme genug einhauchen können. Stärker als das menschliche Mitgefühl ist die gedankliche Ausdeutung des griechischen Mythos. Die Heidelberger Jahrbücher hatten freilich recht, als sie in der hier mehr, hier weniger leise umgeformten und erweiterten Fabel einen durchaus neuen Sinn entdeckten, größer und schöner, als uns irgend ein neu umgedeuteter Mythos darbietet.[1]) Und A. W. Schlegel erkannte gleich in der ersten Szene die Anlage zu einem reichen Ganzen, welches jene so sehr dazu geeigneten Mythen durch eigentümliche Symbolik neu beleben wird.[2]) Der neue Sinn, den Goethe in den alten Mythos senkte, ist freilich tief und erhaben. In Prometheus und Epimetheus ist der Gegensatz des in der Gegenwart tätigen und des der Vergangenheit nachsinnenden Menschen dargestellt. Pandora, das ewig Schöne, Gute und Wahre, das Ideal, kam zu dem beschaulich sinnenden Epimetheus herab. Ihrer Büchse entstiegen rauchgebildete,

---

[1]) Jahrg. 3, Heft 13, S. 209. Gez. W—k.
[2]) XII, 217.

täuschende Luftgebilde: das Unerreichbare. Das noch Unerreichbare, dem die Menschen nachjagen. Sie schenkte ihrem Gemahl zwei Töchter: Elpore und Epimeleia: Hoffnung und Sinnen. Vor die Wahl gestellt — denn er ist nur ein einseitiger, kein ganzer Mensch — entschied er sich für Epimeleia. Pandora aber entschwand ihm mit Elpore. Nun denkt er voll Sehnsucht dem vergangenen Glücke nach. Elpore aber erscheint ihm und verheißt ihm Pandoras Wiederkehr. Prometheus hatte damals die Menschen, welche den unerreichbaren Luftgebilden der Pandora nachjagten, zu tätigen und nützenden Werkleuten gemacht. Als Künstler bewundert er an Pandora nur das, was die Kunst, was Hephästos an ihr gebildet hat, während Epimetheus, der Denker, von dem göttlichen Gehalte ihres Wesens bestrickt ist. Das kann Prometheus nicht, denn das erreichte Ideal schließt ja jede Tätigkeit aus. Auch Prometheus hat ein Kind, den gewalttätigen Phileros, der Epimeleia liebt. Denn das beschaulich leidende und sinnende Wesen des Epimetheus mußte sich als das weibliche Element in einer Tochter offenbaren, während die tätige und produktive Natur des Prometheus als das männliche Element den Sohn erzeugte. Und nun erst ist die Vereinigung der getrennten Hälften möglich. Der Bund ihrer Kinder würde die in Epimetheus und Prometheus geteilten Hälften der Menschheit zu der idealen, vollendeten Menschheit zusammenschließen. Dazu aber muß der tätige Mann erst durch das weibliche Element, das nachtumhüllte Wasser, das sinnende Weib aber durch das männliche Element des Feuers gegangen sein. Und das stellt die Fabel in der Rettung des getrennten Paares aus Wasser und Feuer dar. Der tätige Mann und das leidende Weib werden sich in ihrer Wesensvollendung begegnen. Eins fühlt sich ganz im anderen und fühlt ganz das andere. So vereint in Liebe, doppelt herrlich, nehmen sie die Welt auf. Gleich vom Himmel senkt sich Wort und Tat — Sinnen und Tun, Wissenschaft und Kunst — segnend nieder und überschüttet sie mit Gaben: Pandora, deren Zeit nun gekommen ist, denn die Menschheit ist vollendet und zum Ideale reif. Sie beherzigt das Vergangene und eignet sich formend das Gegenwärtige an. Niemand ist zur Verkündigung dieser glücklichen Zukunft berufener als Eos, die Jugendröte und Tages-

blüte. Denn sie selbst steigt ja aus den nächtlichen Tiefen des Meeres zum Lichte empor. Die Wiederkunft der Pandora ist nicht mehr dargestellt. Nur Andeutungen von Goethes Absicht liegen vor. Pandora paralysiert die Gewaltsamen. Von ihrer symbolischen Fülle eignet sich jeder zu, was sein Ideal ist: Schönheit, Frömmigkeit, Ruhe, Sabbath, Moria. Nur Prometheus geht leer aus. Denn das Ideal ist ja die Vollendung. Und also ist dem, der ganz in Tätigkeit aufging, nichts mehr zu tun übrig, wenn das Ideal erreicht ist. Aber sein Wesen ist ja die Hälfte der Menschheit, es kann nicht verloren gehen. Es erscheint als Kunst. Wie das Wesen des verjüngten Epimetheus als Wissenschaft erscheint. Denn nun offenbart sich der Inhalt von Pandoras Büchse nicht mehr als täuschender Luftwahn, sondern als Wissenschaft und Kunst. Die Priester segnen das junge Paar ein, welches durch Vereinigung dieser einst getrennten Ideale die Menschheit zur Vollendung zusammenschloß und das ureine Ideal vom Himmel rief.

So stellte Goethe in der schönen Form der griechischen Mythologie sein Ideal der ungeteilten Menschheit dar, welche den Bund von Wissenschaft und Kunst geschlossen hat: das Ideal seines eigenen Lebens und Schaffens.

Seit der Pandora hat sich Goethes Darstellung der griechischen Mythologie ganz folgerichtig fortentwickelt. Es war nur noch ein letzter Schritt zu tun, und der Weg, den Goethe von den persönlichen Ausbrüchen des Prometheus und Ganymed zu der symbolischen Menschlichkeit der Iphigenie und darüber hinaus zur symbolisch-allegorischen Bedeutung der Pandora gegangen war, hatte sein Ziel erreicht: das rein Allegorische.

Im Maskenzuge des Faust II tritt auch die griechische Mythologie auf, „die selbst in moderner Maske weder Charakter noch Gefälliges verliert.“ Die Grazien, Parzen und Furien, Plutus, die Faunen und Nymphen sind allegorische Wesen, welche ihre Sprüche voll Goethescher Weisheit und Welterfahrung hersprechen, indem sie der Dichter nach der ihnen zu Grunde liegenden Idee ganz abstrakt ausdeutet.

Die klassische Walpurgisnacht läßt die Gestalten der griechischen Fabelwelt zu kurzem Leben erwachen. Auf den Pharsalischen Feldern versammelt sich hellenischer Sage Legion,

alter Tage fabelhaft Gebild. Es ist die Walpurgisnacht der Antike, und also hat Goethe auch nicht die schönen Götter und Helden, sondern die mißgestalteten Wesen der griechischen Mythologie, die Ungeheuer und Gespenster beschworen, welche den romantischen Hexen und Teufeln des Brockens entsprechen: Sphinxe, Greife, Arimaspen, Sirenen, Stymphaliden, Lamien und Empusen. Aber verschieden betrachtet ein hellenisches und ein nordisches Auge diese Gestalten der griechischen Mythenwelt. Mephisto sieht in Hellas wie im Norden ganz abscheuliche Gespenster. „Hier dacht' ich lauter Unbekannte und finde leider Nahverwandte. Es ist ein altes Buch zu blättern: Vom Harz bis Hellas immer Vettern." Absurd ist's hier wie dort, Gespenster hier wie dort vertrackt, Volk und Poeten abgeschmackt. Die Sirenen locken ihn: ach, was wollt ihr euch verwöhnen in dem häßlich Wunderbaren. Aber auch sie sind Ungeheuer. Mephisto sucht nach den Höllenqualen der Antike. Die Dryas aber weist ihn ab: in deinem Lande sei einheimisch klug, im fremden bist du nicht gewandt genug. Du solltest nicht den Sinn zur Heimat kehren, der heiligen Eiche Würde hier verehren. Als aber Mephisto gar das Dreigetüm der Phorkyaden, der häßlichen Chaostöchter, erblickt, da ist's mit allem Respekt vor der Antike bei ihm aus: die sind ja schlimmer wie Alraune. Bei uns litten wir sie nicht in der Hölle. Hier wurzelt's in der Schönheit Land und wird mit Recht antik genannt. Vor allem befremdet ihn das völlig Nackte dieser Fabelgestalten. Das Antike ist zu lebendig: Das müßte man mit neustem Sinn bemeistern und mannigfaltig modisch überkleistern. Er fühlt sich im ganzen doch recht unwohl unter diesen Gestalten der antiken Mythologie.

Faust aber, der sein Leben — Helena — im Fabelreiche sucht, tut allein schon das Anschauen der Gestalten Genüge. Im Widerwärtigen erkennt er noch die großen, tüchtigen Züge. Groß sind hier Gestalten und Erinnerungen.

Chiron bringt den sehnsüchtigen Schönheitssucher zu Manto, die ihn zu Persephone hinabgeleitet. Unterdessen treiben die Sirenen, Pygmäen, Daktylen und Lamien ihr antik-gespensterhaftes Wesen fort und lösen mit den grandiosen Gestalten des Seismos und der Oreas naturwissenschaftliche Probleme von

Erdbeben und Erdbildung. Thales und Anaxagoras streiten sich um die neptunistische und vulkanistische Theorie.

Anaxagoras glaubt auch wie die thessalischen Zauberfrauen durch magische Beschwörung die dreieinige Göttin, Diana, Luna, Hekate, den Mond, der über dieser klassischen Walpurgisnacht leuchtet, hinabziehen zu können. Thales aber spürt den Zauber nicht. Denn alles, was gegen die Natur ist, beruht auf Einbildung.

Thales befragt die Wundergestalten des Nereus und Proteus nach naturwissenschaftlichen Aufschlüssen, wobei Goethe eine Fülle von Natursymbolik in diese mythischen Gebilde senken konnte. Dienten ihm ja doch all diese Gestalten der antiken Fabelwelt dazu, Probleme seiner Zeit und seines eigenen Denkens durch sie lösen oder verspotten zu lassen.

Natürlich bot sich dabei auch gute Gelegenheit, die neuen Mythologen der Romantik aufs Korn zu nehmen. Goethes Stellung zu ihnen, den Görres, Creuzer, Schelling, wird im Zusammenhang mit der Romantik noch beleuchtet werden. In der klassischen Walpurgisnacht verspottet er die etymologische Richtung (Greifenszene), die kleinlichen Philologen, die den mythischen Gestalten ihr Alter nachrechnen. „Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau, der Dichter bringt sie, wie er's braucht, zur Schau." Die Identitätssucher und Mystiker: Vielleicht, fragt Mephisto die Phorkyaden, ginge es mythologisch an, in zwei die Wesenheit der drei zu fassen. Darauf die eine: wie dünkt's euch? ging es an? Später wendet sich Helena gegen des wüsten Sinnes Aberwitz, der ein Doppelbild von ihr in Ägypten und Griechenland annimmt. Und endlich werden die samothracischen Kabiren Schellings mit größter Heiterkeit verspottet. Nereiden und Tritonen bringen sie herbei, die Götter, die sich immerfort selbst erzeugen und niemals wissen, was sie sind. Diese Unvergleichlichen wollen immer weiter, sehnsuchtsvolle Hungerleider nach dem Unerreichlichen. Homunkulus aber sieht die Ungestalten als irdenschlechte Töpfe an. Nun stoßen sich die Weisen dran und brechen harte Köpfe. Goethe wollte eben die mythologischen Wesen der Antike als plastisch gesonderte Gestalten, nicht als verschwommene Symbole mystischer Ideen betrachten. Es kam ihm hier alles auf die plastische Herausarbeitung der

einzelnen Figuren an. Er meißelt und zeichnet sie gleichsam mit anschauungweckenden Worten nach und zeigt nun mit der Tat, wie tief er sich in die griechische Kunstmythologie hineingelebt hat, deren Formschönheit ihn bezauberte.

Und so endet denn auch das Gespensterwesen dieser klassischen Walpurgisnacht mit der Ankunft der lieblichsten Göttin, die auf Paphos an Cypris' Stelle angebetet wird. Erst nahen sich Telchinen von Rhodus auf Hippocampen und Meerdrachen. Sie waren die ersten, die Göttergewalt in würdiger Menschengestalt aufstellten. Proteus freilich sieht darin nicht eben viel. Denn alles ist in ewiger Verwandlung. Die großen Götterbilder sind längst zerschmolzen. Und nun zeigt sich eine Lufterscheinung. Der nächtige Wanderer nennt sie wohl Mondhof. Aber die Geister wissen es besser: Tauben sind es, die Galatheas Muschelfahrt begleiten. Und schon bringen denn auch Psyllen und Marsen auf Meerstieren, Meerkälbern und Meerwiddern ohne Furcht vor Kreuz und Mond die liebliche Tochter des Nereus heran, die nur dem neuen Geschlechte unsichtbar ist! „Ernst, den Göttern gleich zu schauen, würdiger Unsterblichkeit, doch, wie holde Menschenfrauen, lockender Anmutigkeit."

Aber das Urbild aller Schönheit ist doch erst Helena. In ihr hat Goethe das höchste Ideal des klassischen Altertums, die vollendete Verkörperung der griechischen Mythologie gesehen. Ihre göttliche Schönheit wird durch die teuflische Häßlichkeit der Phorkyas noch gehoben, die zu dem unsäglichen Augenschmerz nötigt, den das Verwerfliche, Ewig-Unselige Schönheitliebenden rege macht. Darin, daß Helena aus der klassischen Walpurgisnacht ans Tageslicht steigt, hat man die Werdung des schönen mythischen Ideals aus den Unformen der Naturreligion sehen wollen.[1]) In dem Bunde Helenas mit Faust, dem Euphorion entspringt, hat man eine mythengeschichtliche Handlung entdeckt, denn die mythologische Erklärung der Naturerscheinungen aus Liebe und Zeugung ist hier auf die geistigen Erscheinungen der Kultur übertragen.[2]) Jedenfalls: in dem Bunde Helenas mit Faust hat Goethe das Ideal seines eigenen Schaffens und das Ideal der

[1]) Sengler. [2]) Derselbe.

neuen Kunst überhaupt symbolisiert: die Verbindung der klassischen und romantischen Kunst. Diesem Bunde entspringt das wunderbarste Kind: Euphorion. Aber warum ein Wunder!

Dichtend belehrendem Wort
Hast du gelauscht wohl nimmer?
Niemals noch gehört Joniens,
Nie vernommen auch Hellas'
Urväterlicher Sagen
Göttlich-heldenhaften Reichtum?
Alles was je geschieht
Heutiges Tages,
Trauriger Nachklang ist's
Herrlicher Ahnherrntage.
Nicht vergleiche sich dein Erzählen
Dem, was liebliche Lüge
Glaubhaftiger als Wahrheit
Von dem Sohne sang der Maja.

So erkennt hier Goethe die ewige Wahrheit der griechischen Mythologie an, nach der alle neue Dichtung nichts neues mehr dichten kann. Und so ist auch sein Euphorion, wie er selbst gesteht, nur eine Nachdichtung jener griechischen Mythe von dem Sohne der Maja. Sein Tod ist dem Schicksal des Ikarus gleich. Phorkyas-Mephisto aber mahnt bei seinem Nahen:

Höret allerliebste Klänge,
Macht euch schnell von Fabeln frei!
Euer Götter alt Gemenge
Laßt es hin, es ist vorbei.
Niemand will euch mehr verstehen,
Fordern wir doch höhern Zoll:
Denn es muß von Herzen gehen,
Was auf Herzen wirken soll.

Nach Euphorions Untergang löst sich auch Helena auf. Der Chor ihrer Begleitung aber ist dem Tageslicht zurückgegeben. „Zwar Personen nicht mehr, das fühlen, das wissen wir. Aber zum Hades kehren wir nimmer. Ewig lebendige Natur macht auf uns Geister, wir auf sie vollgültigen Anspruch.“ Offenbar eine Huldigung Goethes für die romantische Naturphilosophie, welche die griechische Mythologie zu neuem Leben erweckte, indem sie, gleich Goethe selbst, die Natur wieder als ein lebendiges Wesen betrachtete und beseelte. Die Begleiterinnen

der Helena werden zu Dryaden, die des Lebens Quellen wurzelauf nach den Zweigen der Bäume locken, andere zum Echo, das die Gebirge beseelt. Die dritten zu Nymphen, welche mit den Bächen abwärts eilen, und die vierten zu Bacchantinnen, welche die Rebenhügel umrauschen. Noch also ist die griechische Mythologie dem wahren Naturschauer lebendig, der die Natur mit dichterisch beseelendem Auge anschaut.

Außer diesen griechischen Gestalten enthält nun der zweite Teil des Faust noch eine Anzahl transzendenter Wesen, die auf mythologische Geltung Anspruch machen. Gleich zu Anfang sind es die hilfreichen Elfen unter Ariels Führung, die den Unglücksmann dem heiligen Lichte zurückgeben. Denn das ist ihre schönste Pflicht. Sie verschwinden vor dem Herannahen der Sonne, das durch ein ungeheures Getöse verkündet wird. Es ist der Sturm der Horen und das Rollen von Phöbus' Rädern. Der neue Tag wird für Geisterohren tönend geboren.

Faust steigt zu den Müttern hinab. Es sind weibliche Urgottheiten, wie sie in vielen Mythologien zuhause sind. Sie wirken alles, und alles kehrt zu ihnen wieder. Beim Schein eines glühenden Dreifußes sitzen und gehen sie in den losgebundenen Räumen der Gebilde. Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung. Umschwebt von Bildern aller Kreatur.

Zur Hilfe im Krieg schafft Mephisto aus Urgebirgs Urmenschenkraft die drei Gewaltigen herbei: Raufebold, Habebald, Haltefest. Es sind „allegorische Lumpe", und sie zielen auf das rohe, ungeschlachte Rittertum, das sich im Gefolge der Romantik breit und laut machte.

Und endlich die vier grauen Weiber: der Mangel, die Schuld, die Sorge, die Not.

Eine ganze Anzahl von Faustkommentatoren — Düntzer, Loeper, Sengler — hat nachgewiesen, daß auch diese transzendenten Gestalten des II. Teiles der Volksmythologie entnommen sind und auch wirklich das mythische Leben in sich haben, das den geglaubten Erdichtungen der Volksphantasie zukommt. Denn sie sind aus dem Geiste des Mythos heraus neu geschaffen. Hier wirkte ein Geist, wie die Natur. Sengler

vor allen dachte an die weltbedeutungsvollen, monumentalen Gebilde der götterschaffenden Religion und Heldensage. Diesen Verteidigern von Goethes mythenschöpferischer Kraft steht Fr. Th. Vischer entgegen. Er sprach diesen Gebilden jede mythische Geltung ab. Sie sind wohl der Volksmythologie entnommen, aber erst die poetische Verwendung und Behandlung hätte sie zu neuen Mythen machen können. Sie sind nichts als tote Allegorien und leere Schemen ohne Naturhauch und Lebensfunken. Sie sind nicht mythisch, sondern völlig unpoetisch.

Übrigens hat Vischer einen mächtigen Bundesgenossen: Hebbel. Dieser bemerkte wohl, daß der zweite Teil des Faust einer mythologischen Prozedur des Geistes entsprossen sei. Aber das Mythologische ist nicht poetisch, denn es hat keine Grenzen und darf keine Grenzen haben. Welch' ein unendlicher Unterschied aber ist zwischen der Kunst des Äschylos, aus dem düsteren mythologischen Hintergrund eine Welt voll Leben hervorzuspinnen, und solch einem fratzenhaften modernen Versuche, die Mythologie in eine Art von Mosaik aufzulösen und diese zum Putz um neue fremdartige, gar nicht damit in organischer Verbindung stehende Ideen, ja Einfälle herumzureihen.[1])

Vor allem ist der mythische Schluß des Faust Angriffen und Verteidigungen ausgesetzt gewesen. Er ist ein Gemälde der katholischen Mythologie. Nach Faust's Tode tut sich der Höllenrachen auf, und die Teufel wollen seine Seele hinunterziehen. Die Engel in der Glorie aber siegen mit ihren Rosen der ewigen Liebe und tragen Faust's Unsterbliches durch die untere und mittlere Region, wo die Patres und die seligen Knaben schweben, in die Region hinauf, wo die heilige Jungfrau von den büßenden Sünderinnen um Gnade für seine Seele gebeten wird. Und die mater gloriosa hebt sich mit einer der Büßenden, sonst Gretchen genannt, zu noch höheren Sphären, ihn nach sich ziehend.

Goethe hat sich über seine rein formalen Absichten bei diesem Schlusse selber ausgesprochen. Er hätte sich bei so

[1]) Tgb. (Werner) I, 44; III, 54 f. Vgl. Werke XI, 336. Über Hebbels Stellung zur Mythologie, welche dieses Urteil erst erklärlich macht, vergleiche später.

übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen leicht im Vagen verlieren können, wenn er nicht seinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte.[1]) Zweifellos ist hierin der Einfluß der katholisierenden Romantik zu erkennen.

Gegen diesen Schluß des Faust zu polemisieren ist Fr. Th. Vischer nicht müde geworden. Auch er war freilich der Überzeugung, daß der Faust mythisch abgeschlossen werden müsse, wie er durch den Prolog im Himmel mythisch eröffnet sei. Aber ein so „gotischer" Schluß stehe doch dem Gedichte nicht an. Vischer wollte hier den sparsamen, sozusagen protestantischen Mythos und setzte in seinem Entwurf des zweiten Teiles Faust an die Stelle der Heiligen, Kirchenväter und Engel die Vorkämpfer der geistigen und politischen Freiheit, Märtyrer des Staates, der Wissenschaft und der Religion.[2])

§ 3. Goethes und Schillers Zusammenwirken.

Goethes und Schillers Streben war auf die Form gerichtet. Aber gerade die Überspannung des Formtriebes erweckte in ihnen die Sehnsucht nach dem ästhetischen Stoff. An der griechischen Mythologie sahen sie die unermeßliche Bedeutung eines begrenzten Stoffkreises, aus welchem der Kunst und Dichtung die Fülle schöner Symbole zufließt. Selten kam die Sehnsucht nach einer Mythologie stärker zum Ausdruck, als in dem gemeinsamen Ringen der beiden Dichter um den festumrissenen Stoffkreis der Dichtkunst.

Goethe klagte schon in seiner Jugend über den Mangel an poetischen Gegenständen. Die Deutschen seien besonders schlimm daran, denn ihre Urgeschichte sei zu dunkel, die spätere Geschichte aber habe kein nationales Interesse.[3]) Für seine lyrischen Gedichte freilich fand er der poetischen Gegen-

---

[1]) Eckermann, 6. Juni 1831.

[2]) Vgl. Vischer, Kritische Gänge. Neue Folge III, 172 ff. Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich, 1857: Kritische Bemerkungen über den ersten Teil von Goethes Faust. Vgl. auch Faust dritter Teil. Köstlin und andere verteidigten Goethe gegen Vischer.

[3]) Eckermann, 16. Februar 1826.

stände im eigenen Erleben übergenug. Aber andere Gattungen bedürfen der Objektivierung des eigenen Erlebens, und da war die Möglichkeit der Mißgriffe groß. Je mehr aber Goethe die von Winckelmann und Herder erkannte Bedeutung der griechischen Mythologie für die Kunst der Griechen kennen lernte, umso heftiger regte sich in ihm die Sehnsucht nach einer solchen Quelle. Er wurde des Umhersuchens und des Vergreifens müde. Wie hoch er die Form hielt und in ihr das Wesen der Kunst erblickte, gerade die schöne Form sollte nicht an einen unwürdigen Gegenstand verschwendet werden. Goethe hatte unter den häufigen Mißgriffen in der Stoffwahl schwer zu leiden. Einen Gegenstand wie Hermann und Dorothea findet man nicht zweimal in seinem Leben.[1]) Gerade das unerwartete Glück dieser Stoffwahl, die Goethe zuerst beunruhigt hatte, beförderte seine Gedanken von der Bedeutung der Gegenstände. Die Überzeugung gewann immer größeren Raum: das Wichtigste ist der Gegenstand der Kunst. Auf ihm beruht ihr ganzes Glück. Dem neueren Künstler fehlen die würdigen Gegenstände, daher hapert es bedenklich mit aller Kunst der neueren Zeit. Die Gegenstände zu wahren Kunstwerken werden seltener gefunden als man denkt. Deswegen bewegten sich auch die Alten beständig nur in einem gewissen Kreise. Daher wäre viel getan, wenn man den Begriff der Gegenstände, die sich selbst darbieten, und anderer, die der Darstellung widerstreben, recht anschaulich und allgemein machen könnte.

Schiller kam diesen Gedanken aus eigenster Erfahrung entgegen. Er wußte nur zu gut, daß der Künstler in einer formlosen Natur mit dem Wirklichen auch das Sinnliche verläßt und idealistisch oder gar phantastisch wird. Er selbst hatte einen ständigen und aufreibenden Kampf mit seinen ideellen Problemen zu führen, die er nur dann zu restlos sinnlicher Erscheinung bringen konnte, wenn er sie in die schönen Formen der griechischen Mythologie kleidete. Gerade damals rang er mit der Widerspenstigkeit eines unpoetischen Stoffes: Wallenstein. Daher ermunterte er Goethe, zusammen mit

[1]) Aus einer Reise in die Schweiz. Einleitendes. 28. April 1797. Vgl. ebenda 25. Oktober 1797. (An Schiller.)

Heinrich Meyer seine Gedanken über die Wahl der Stoffe für poetische und bildende Darstellung zu entwickeln. Denn diese Materie kommuniziert mit dem Innersten der Kunst. Er selbst wollte auch seine Begriffe deutlich zu machen suchen. Vorderhand schien ihm nur absolute Bestimmtheit und Prägnanz erforderlich. Je deutlicher er aber zu fühlen meinte, daß er sich mit seinem Wallenstein vergriffen habe, umso stärker wünschte er eine Sammlung poetischer Stoffe. Er hatte von einem gewissen Hygin gehört, der einmal eine Anzahl tragischer Fabeln für den Gebrauch der Poeten gesammelt hatte. Solch einen Freund wünschte er sich, denn ein Reichtum an Stoffen für möglichen Gebrauch vermehrt wirklich auch den inneren Reichtum. Goethe schickte ihm den Hygin und meldete gleichzeitig, daß Freund Meyer fleißig seine Gedanken über diese Materie zusammenschreibe. Schiller war von Hygin entzückt. Er wandelte mit eigener Lust durch diese von poetischem Geist belebten Märchengestalten, deren Reichtum ihn bewegte. Er fand die herrlichsten Stoffe darin, und aus diesem ganzen mythischen Zyklus, den er nun übersah, schienen ihm alle großen und fruchtbaren Motive hergenommen zu sein. Ja, er beschäftigte sich mit dem Gedanken, die Idee, welche Hygin im Rohen und für eine andere Zeit ausgeführt hatte, mit Geist und Beziehung auf das, was die Einbildungskraft der jetzigen Generation fordert, neu zu beleben und so ein griechisches Fabelbuch zu verfertigen, was den poetischen Sinn wecken und dem Dichter wie dem Leser sehr viel Nutzen bringen könnte.[1])

Die Abhandlung über die Gegenstände der bildenden Kunst, die in den Briefen und Gesprächen Goethes, Schillers und Meyers zu jener Zeit eine hervorragende Rolle spielte, hat Meyer zusammen mit Goethe ausgearbeitet. Sie beschränkten sich nur auf die bildende Kunst. Schiller sollte die gleiche Aufgabe für die Poesie übernehmen. Das kam aber nicht zustande. Vielleicht deshalb, weil der gemeinsame Aufsatz von Goethe und Schiller über epische und dramatische Dichtung diese Aufgabe zu lösen suchte und so eine eigene

[1]) Goethe und Schiller haben tatsächlich manches aus dem Hygin geschöpft. Schiller besonders für seine Braut von Messina, Goethe für seinen Plan zu einer Iphigenie in Delphi.

Behandlung überflüssig machte. Dieser Aufsatz muß demnach als das Gegenstück zu Meyers Abhandlung angesehen werden.

Die Gegenstände des Epos und der Tragödie sollen rein menschlich, bedeutend und pathetisch sein. Die Sagen aus der heroischen Zeit der Griechen waren in diesem Sinne den Dichtern besonders günstig. Die Welten, welche zum Anschauen gebracht werden sollen, sind beiden gemein: die physische und sittliche Welt und die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale. Hier ist freilich für die mythologischen Schöpfungen der Alten nicht leicht ein Ersatz zu finden. Im Anschluß an diese Erörterungen verfiel Goethe auf den Stoff vom Tode des Achill. Schiller fand in Hygin den Argonautenzug besonders reich an epischen Motiven. Goethe stimmte ihm völlig bei. Und wie Herder eine Abhandlung über einen neuen Camoens schreiben wollte, der die Fahrten der Cook und Forster besingen sollte, und wie er im Anschluß an die Vorschläge von Klotz und die Versuche von Bodmer und Zachariä solche Stoffe zum Ersatz der griechischen Mythologie immer wieder empfahl, so meinte nun auch Schiller, ein Weltentdecker oder Weltumsegler, wie Cook, gebe einen schönen Stoff zu einem epischen Gedichte ab, und es wundere ihn, daß ein solcher Stoff Goethe noch nicht in Versuchung geführt habe. Goethe war überzeugt, daß in einer solchen Reise schöne Motive zu einem Epos liegen, aber er wollte aus Mangel an unmittelbarer Anschauung einen solchen Gegenstand nie zu behandeln wagen. Überdies hätte man einen aussichtslosen Kampf mit der Odyssee zu kämpfen.[1])

Der Aufsatz Heinrich Meyers über die Gegenstände der bildenden Kunst wurde von Goethe und Schiller gemeinsam nach ihren Überzeugungen modifiziert und muß demnach als ein gemeinschaftliches Werk der drei Freunde betrachtet werden, an dem Schiller den geringsten, Goethe den größten Anteil hat. Er beginnt mit einer allgemeinen Empfehlung von Vorsicht bei der Wahl des Gegenstandes, da der Fortgang

[1]) Ein Halbromantiker: Baggesen hat später tatsächlich ein solches Epos begonnen. Seine Oceania, von der Proben in den Heideblumen 1808 erschienen, sollte ein mit den Lusiaden wetteiferndes Gedicht werden, dessen Stoff Cooks Entdeckungsreisen bildeten. Zu Schiller vgl.: an Goethe, 13. Februar 1798.

der Arbeit und das Glück des vollendeten Werkes davon abhängt. Ein Kunstwerk muß ein Ganzes für sich ausmachen, sich selbst aussprechen. Das ist für die Wahl des Gegenstandes ausschlaggebend. Es gibt drei Arten von Gegenständen: die vorteilhaften, die gleichgültigen, die widerstrebenden. Die vorteilhaften Gegenstände zerfallen in rein menschliche Darstellungen wie die Madonnenbilder und heiligen Familien, und in historische Darstellungen wie Laokoon und Niobe. Ferner in mythische und allegorische Darstellungen wie die Aurora und Amor und Psyche. Die höchste Stufe bilden die symbolischen Darstellungen. In den symbolischen Figuren der Gottheiten und ihrer Eigenschaften bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten Gegenstände und gibt selbst Ideen und Begriffen Sinnlichkeit, Gestalt und Anschauung. Zu ihnen gehören die Zyklen der alten Götter, Musen, Grazien, Horen und Parzen. Obschon diese großen Muster der neueren Kunst den Weg gebahnt haben, so hat sich diese doch in ihren Symbolen nie zu gleicher Höhe aufschwingen können. Gott-Vater und Christus kommen den alten Göttern nicht gleich. Hingegen gewährt keine von allen Mythen der bildenden Kunst als Gegenstand so viele Vorteile, als die Madonna, das Symbol der Mutterliebe.[1]) Wenige von den Symbolen der christlichen Mythologie sind von der neueren Kunst nach Vermögen bearbeitet worden, und hier ist ein ergiebiges Feld noch ungenutzt geblieben. Die Alten hatten für alle Symbole eine feste Form, einen bestimmten Typus, von dem die Kunst nicht mehr abwich. Solche Formen müßten auch für die neuere Kunst geschaffen werden. Gewiß gewähren unsere Mythen dem Künstler nicht den Vorteil, welchen die Alten von ihrer Mythologie ziehen konnten. Aber wir haben ja auch das nicht genutzt, was uns geboten wurde. Die Apostel hätten ein schöner Zyklus werden können, ebenso die Evangelisten, Propheten und Sibyllen. Nun ist freilich keine Zeit mehr, das Versäumte nachzuholen, und die Erkenntnis des Schadens muß uns genügen.

Zu den widerstrebenden Gegenständen gehören all diejenigen, welche nicht sich selbst aussprechen, nicht im ganzen

---

[1]) Vgl. Herders Humanitätsbriefe.

Umfang und in völliger Bedeutung vor den Sinn des Auges gebracht werden können. Die alte Kunst beschränkte sich auf den Kreis ihrer Mythologie. Die neuere Kunst hingegen hat sich eigentlich historischer Tatsachen angenommen, und in diesem Felde gerade sind viele Mißgriffe möglich. Auch Christus, die Dreieinigkeit, die unbefleckte Empfängnis und das Abendmahl widerstreben der Kunst. Die symbolischen Figuren der alten Kunst sind sinnliche Darstellungen abstrakter Ideen. In neueren Zeiten aber muß man die Bedeutung allein aus den Attributen erkennen. Daher gehören auch die Allegorien zu den widerstrebenden Gegenständen.

Die eigentlich ästhetischen Gegenstände also wurden von Meyer, Goethe und Schiller in den symbolischen Gegenständen gefunden. Und der unschätzbare Vorteil einer Mythologie ist es, daß sie eine reiche Quelle von Symbolen ist. Damit ist Winckelmanns Allegoriensammlung überwunden. Und auch ein Fortschritt über Winckelmann hinaus ist es, wenn nun auch die christliche Mythologie als eine Quelle menschlicher Symbole empfohlen wird. Das geschah offenbar nach Herders energischem Vorgang. Gerade dieser klassizistische Aufsatz hat der romantischen Kunst die Tore geöffnet. Freilich, als ob man die Folgen ahnte, nahm man die eigene Empfehlung zurück: nun ist es keine Zeit mehr, das Versäumte nachzuholen. Das Nachholen geschah denn auch nicht im Sinne der Weimaraner.

Daß die von der christlichen Mythologie dargebotenen Zyklen symbolischer Gestalten nicht gebührend behandelt worden seien, ist eine seltsame Behauptung. Der italienischen und auch der deutschen Kunst der Renaissance ist in diesem Aufsatz nicht Gerechtigkeit geworden. Die Zyklen der Propheten und Sibyllen von Michelangelo, die Evangelisten von Albrecht Dürer sind gerade im Sinne der Weimaraner höchst symbolische Darstellungen. Die als Zyklus empfohlenen Apostel schienen Goethe zur Darstellung des Abendmahles widerstrebend, weil die Gefahr der Wiederholung allzu nahe liegt. In Lionardos Meisterwerk bewunderte er die Überwindung dieser Schwierigkeit, und schon früher hatte er eine begeisterte Schilderung von Raphaels Zyklus: Christus und die zwölf Apostel gegeben. Bei diesen Versuchen aber sollte

es sein Bewenden haben. Und als Goethe 1830 den Bildhauern Vorschläge zu einem biblischen Zyklus machte, da ersann er selbst statt der zwölf Apostel einen Zyklus von zwölf biblischen Figuren, von denen jede bedeutend und jede anders ist. Ihr symbolischer Gehalt wird stark hervorgehoben. Ein solch später Versuch aber ist eine Ausnahme in Goethes Bestrebungen gewesen. Er suchte doch nicht die christliche, sondern die griechische Mythologie zur Stoffquelle der modernen Kunst zu machen. Je weiter die christliche Bewegung um sich griff, desto einseitiger wurde auch sein Griechentum. Den Malern entwarf er ganze Sammlungen von Stoffangaben antiker mythologischer Gemälde, die meist verloren gegangen waren, so von Philostrats Gemälden und von Polygnots Malereien nach den Angaben des Pausanias. Die modernen Künstler sollten durch die Restauration solcher Kunstwerke nach Beschreibungen Bedeutung und Form im höchsten Sinne kultivieren lernen. Auch die Preisaufgaben der Weimaraner Kunstfreunde entnahmen die Motive ausschließlich der griechischen Mythologie.

Das Ringen Goethes und Schillers um die Bestimmung der ästhetischen Gegenstände zeugt von ihrer starken Sehnsucht nach einer Mythologie, welche die Symbole der reinen Menschheit darbietet. Denn das Symbolische ist das Ewig-Menschliche. Und dieses ist die Bedingung einer Weltliteratur, wie sie Goethe als Ideal vorschwebte. Mit hoher Befriedigung konnte er gegen das Ende seines Lebens den Sieg seiner Lehre begrüßen: offenbar ist das Bestreben der besten Dichter und ästhetischen Schriftsteller aller Nationen schon seit geraumer Zeit auf das allgemein Menschliche gerichtet. In jedem Besonderen, es sei nun historisch, mythologisch, fabelhaft oder willkürlich, wird man durch Nationalität und Persönlichkeit hin jenes Allgemeine immer mehr durchleuchten sehen.

Die Idee des Symbolischen krönte die Ästhetik des Klassizismus. Denn sie konnte alle seine Erkenntnisse unter sich begreifen. Das Zusammenwirken der Kräfte ist das große Ideal, dessen Verwirklichung Goethe im Griechentume verehrte, das Schiller durch die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes wieder erreichen wollte. Das Symbol ist der Ausdruck für das Zusammenwirken der Kräfte. Denn es

wird gleichzeitig von Sinnlichkeit und Verstand geschaffen. Es ist die Einheit von Dichtung, Philosophie und Religion. Es schließt Geist und Natur zusammen und ist Wahrheit im Gewande der Schönheit.

Das Zusammenwirken der Kräfte, also die Idee des Symbolischen, wie sie in der griechischen Mythologie zur Erscheinung kam, wurde von Goethe in einer symbolischen Dichtung dargestellt. Die Romantik begrüßte sein Märchen als eine neue Mythologie. Und das mit Recht. Denn mit seinem „goldenen Märchen" hat Goethe wirklich eine künstliche Mythe des modernen Geistes geschaffen. Viele Motive darin erinnern an die alte Mythologie: so die brückenbildende Schlange, die Personifizierung des Wassers, die Verwandlungen und Belebungen, die Rolle der Metalle, die Idee des goldenen Zeitalters und manches andere. Aber durch den Zusammenschluß solcher Motive zur Bildung einer weit symbolischen Idee entstand an Stelle der alten Naturmythologie, welche man später in den deutschen Volksmärchen erkannte, eine ideelle Mythologie, wie sie auch der Romantik vorschwebte. Denn wenn in den Formen des Wunderbaren, welche in allen Mythologien wiederkehren, eine neue und ewig gültige Idee dargestellt wird, so entsteht ein künstlich gebildeter Mythos, dann wird aus der im menschlichen Erkennen begründeten Notwendigkeit des mythischen Prozesses das freie Spiel einer willkürlich gestaltenden Phantasie. Daher nannten Schelling und Solger dieses Kunstmärchen Goethes eine neue und willkürliche Mythologie.

Über den symbolischen Sinn dieser Dichtung ist viel gestritten worden, und ihre wirkliche Vieldeutigkeit bezeugt nur ihren mythischen Charakter.

Aber eine beherrschende Idee ist darin doch unverkennbar.

Schiller fand in diesem Märchen die einmal von Goethe selbst erwähnte Idee: das gegenseitige Hilfeleisten der Kräfte und das Zurückweisen auf einander recht artig ausgeführt. Und tatsächlich ist diese Idee der Schlüssel der Dichtung.

Man hat es bisher nicht bemerkt, daß Goethes Märchen offenbar einem Gedankenaustausch mit Schiller sein Entstehen dankt. Im gleichen Jahr wie das Märchen erschienen Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung. Das poetische Gegen-

stück zu ihnen ist Goethes Märchen. Man kann Schillers Untersuchungen über das Schöne und die Kunst eine Philosophie der Kräfte nennen. Die Harmonisierung der menschlichen Kräfte durch die Schönheit ist die Bedingung des idealen Staates. Der ästhetische Schein, auf den der freie Spieltrieb des Menschen gerichtet ist, soll die Realität der Welt überwinden. Die Form soll den Stoff vernichten. Mitten in dem furchtbaren Reiche der Kräfte, dem dynamischen Staat, und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze, dem ethischen Staat, baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, dem ästhetischen Staate der Freiheit. Dieses Reich erstreckt sich aufwärts, bis wo die Vernunft mit unbedingter Notwendigkeit herrscht, und niederwärts, bis wo der Naturtrieb mit blinder Nötigung waltet.

Goethes und Schillers Weltanschauung waren sehr verschieden. Goethe mußte die Grundidee Schillers, die Vernichtung der Natur, mit aller Energie von sich weisen. Er hatte eine andere Auffassung von Freiheit, im ethischen wie im politischen Sinne. Und so stellte er diesen Gedanken Schillers von den Reichen der Kraft, der Vernunft und des Scheins seine eigene Anschauung im Gewande des Märchens entgegen. Die Herrschaft der Kräfte soll nicht abgestuft und abgesondert sein. Der ideale Staat ist nicht der ästhetische Staat. Die Kräfte sollen sich vereinen und nebeneinander und miteinander herrschen. Dann erst ist das goldene Zeitalter angebrochen. Am Höhepunkt des Märchens, da alle Verwicklungen sich lösen, heißt es so: drei sind, die da herrschen auf Erden, die Weisheit, der Schein und die Gewalt. Diese drei entsprechen ganz genau der Vernunft, dem Schein und der Kraft bei Schiller. Ihre Symbole sind der goldene, der silberne und der eherne König. Indem sie ihre Macht in die Hände des einen und berufenen Herrschers legen, und der zusammengesetzte König, d. h. das unvernünftige Chaos der Kräfte, untergeht, beginnt das neue Reich der vereinten Kräfte. Die Gründung dieses Reiches aber geschieht eben durch das hilfsbereite Zusammenwirken der gesonderten Kräfte. Ein einzelner hilft nicht, sondern wer sich mit vielen zur rechten Stunde vereinigt. Jeder verrichte sein Amt, jeder

tue seine Pflicht, und ein allgemeines Glück wird die einzelnen Schmerzen in sich auflösen. Im Reiche der noch nicht vereinigten Kräfte vertritt der heldenhafte Königssohn die Kraft der Gewalt, der Mann mit der Lampe stellt die Weisheit dar. Der ästhetische Schein aber ist in den Irrlichtern verkörpert. Und gerade bei den Irrlichtern zeigt sich die bewußte Beziehung auf Schillers Idee des ästhetischen Scheins mit absoluter Sicherheit. Goethe hat hier den ernsten Gedanken des Freundes mit graziöser Laune schalkhaft gewendet. Der Spieltrieb bei Schiller ist in den Irrlichtern zu einem spielerischen Trieb geworden. Die von Schiller nachdrücklichst geforderte Schönheit und Anmut der Umgangsformen äußert sich bei ihnen in einem kavaliermäßig geckenhaften, oberflächlich artigen und gesellschaftlich gewandten Benehmen. Ein huldigendes Zugeständnis an Schiller aber ist es, wenn nur die ästhetisch scheinenden Irrlichter im Stande sind, die Pforte des künftigen Heiligtumes zu öffnen. Die Rolle des zusammengesetzten Königs vor der Gründung des neuen Reiches wird von dem schwachen Riesen gespielt, dessen Schatten nur Kraft besitzt, und der, wie der eherne König, mit Beginn des neuen Reiches zu einem Ohnmächtigen wird. Außer den drei Kräften der Gewalt, der Weisheit und des Scheins kennt aber Goethe noch eine vierte: die Kraft der Liebe. Sie aber herrscht nicht, sie bildet. Und das ist mehr. Der Liebe hat Goethe zwei Symbole gewidmet. Die schöne Lilie ist die Liebe der Geschlechter, die brückenbauende und sich selbst zum Wohle der Gesamtheit aufopfernde Schlange ist die weltverbindende Menschenliebe: das höchste Symbol für das Zusammenwirken aller Kräfte, auf dem das neue Reich sich auferbauen kann.

§ 4. Goethes Symbolik.

Das Zusammenwirken der Kräfte zu einem idealen Staate ist nur das Spiegelbild des Menschen, der die harmonische Einheit der geistigen und sinnlichen Kräfte in sich vollzogen hat. Die Sehnsucht nach der natürlichen Einheit des Menschen war auf Rousseaus Ruf zur Natur in Hamann wach geworden, der sie durch Herder dem Sturm und Drang vermittelte. Wie

es in solchen Fällen immer zu geschehen pflegt, folgte eine ebenso einseitige Überschätzung der bisher unterdrückten Kräfte: des Fühlens und Empfindens. Goethe entwickelte sich aus dem Sturm und Drang heraus mit Hilfe des Griechentums. Und im griechischen Menschen erkannte er das Ideal menschlicher Einheit. Diese Einheit war die Quelle griechischer Kunst und Wissenschaft, wie sie die Quelle aller großen Leistungen ist. Ihre Sonderung im Fortgang der Zeiten ist tief zu beklagen. Der letzte Grieche ist Winckelmann gewesen.

Die Einheit der Kräfte bewirkt das einheitliche Bild der Welt. Ein ungeteiltes Erkennen ist ebenso poetisch wie philosophisch: Bild und Idee zu gleicher Zeit. Die erste Weltanschauung des einheitlichen Menschen war Mythologie: die absolute Einheit von Wahrheit und Dichtung. Die Sehnsucht nach der Wiedervereinigung von Poesie und Philosophie, wie sie im achtzehnten Jahrhundert seit Herder rege war, fällt mit der Sehnsucht nach einer Mythologie zusammen.

Die erste Folge solcher Sehnsucht war die versuchte Neuschöpfung des Lehrgedichtes. Aber Herders Ideal stellte doch nur einen äußerlichen Bund von Dichtung und Wissenschaft her. Goethe und Schiller erst suchten die wahrhaft innerliche Einigung. Das oberste Gesetz ihrer Ästhetik: unbedingte Freiheit und Interesselosigkeit der Kunst mußte das eigentliche Lehrgedicht von den Höhen der Poesie verbannen. Sie suchten das Ideal auf anderem Wege zu erreichen. Goethe berichtet einmal an Schiller von einem botanischen Lehrgedichte,[1] in dem er alles, nur keine Vegetation habe finden können. Das wüste Chaos des lehrenden Stoffes erscheine hier reichlich unter der poetisch-allegorischen Hülle der griechischen Mythologie. Schiller verwarf solch frostige, in Verse gebrachte Gelehrsamkeit. Aber er glaubte nicht, daß der Stoff ganz unzulässig für die Poesie sei. Man müßte nur auf alles Unterrichten verzichten und bloß die Natur in ihrer reichen Mannigfaltigkeit, Bewegung und Zusammenwirkung der Phantasie nahe zu bringen suchen. Schiller konnte bei seiner scharfen

[1] Der botanische Garten von Darwin. Das Problem eines botanischen Lehrgedichtes, wie es ja Herders Ideal war beschäftigte auch noch die Brüder Schlegel.

Trennung von naiver und sentimentalischer Dichtung eine didaktische Poesie ohne inneren Widerspruch nicht denken. Die Dichtkunst muß sich in der Sinnenwelt oder in der Ideenwelt aufhalten, da sie in der Verstandeswelt schlechterdings nicht gedeihen kann. Dasjenige didaktische Gedicht, worin der Gedanke selbst poetisch wäre und es auch bliebe, ist noch zu erwarten.

Schiller selbst bewegte sich in der Ideenwelt. Er konnte seine eigenen Dichtungen nicht Lehrgedichte nennen. Schon vorher aber hatte A. W. Schlegel gerade in Schillers Künstlern das von Schiller selbst für unmöglich gehaltene Ideal eines Lehrgedichtes erkannt, das nicht der klaren Erkenntnis, sondern dem Vorhergehenden, dem dunklen Wahrheitsgefühl, der wahrheitfindenden Begeisterung, Stimme gibt und so im Stoffe selbst poetisch ist. Und ein Aufsatz Wilhelm v. Humboldts, der von Anfang an die merkwürdige Verwandtschaft, ja Einheit des dichterischen und philosophischen Genies in Schiller bewunderte: „Über die unter dem Namen Bhagavad-Gita bekannte Episode des Maha-Bharata“ zeigt eine ganz auffällige Ähnlichkeit mit Schlegels Abhandlung, wenn hier das Wesen des echten Lehrgedichtes aus der organischen Verknüpfung von der demselben Boden entwachsenen Poesie und Philosophie entwickelt wird, wo die philosophischen Ideen der Darstellung ans innerer Begeisterung entstanden sein und bis zu dem Punkt zurückgehen müssen, wo nicht mehr der Verstand herrscht, sondern die Wahrheit aus der Steigerung des reinen Selbstbewußtseins hervorflammt. Und auch Humboldt weiß von modernen Gedichten nur ein solches zu nennen: Die Künstler von Schiller. In seiner Vorerinnerung zum Briefwechsel mit Schiller hat Humboldt mit Bezug auf die von Schiller selbst gehegte Erwartung eines poetischen Lehrgedichtes einige Gedichte Schillers gerade in der von ihm aufgestellten Idee für wahrhafte didaktische Gedichte erklärt. Hätte Schiller die indische Dichtung noch gekannt, so hätte er hier die Vollendung des eigenen Strebens nach der Durchdringung von Poesie und Philosophie finden können, welche ihre ursprünglichste Einheit in der Sprache haben.[1])

---

[1]) Vgl. Herder.

Und doch scheint auch Schillers Versuch, den Bund von Poesie und Philosophie zu schließen, nicht ganz geglückt zu sein. Denn sein Geist bewegte sich im Reiche der Ideen, nicht der Natur. Er konnte die Urbilder mit geistigem Auge anschauen, aber wenn er sie in das irdische Gewand der Schönheit kleiden wollte, so fehlten ihm oft die sinnlichen Formen, die eine Mythologie zu bieten vermag. Denn Mythologie ist Ureinheit von Idee und Form. Und so hat Schiller sein letztes Ziel doch nur da erreicht, wo er seine ewigen Ideen in die Formen der griechischen Mythologie kleidete.

Die Quelle aller Mythologie ist Naturanschauung. Die Natur ist für den menschlichen Geist das symbolische Bild der in ihr verkörperten Ideen. Wer in den Erscheinungen der Natur nicht die Ideen zu erkennen vermag, der flüchtet zu der schon gedeuteten Natur: der Mythologie, oder er sucht zu den Urbildern selbst aufzusteigen. Wem die Natur die Augen geöffnet hat, der schaut im Spiegel des Bildes das Urbild zu gleicher Zeit.

Vor Goethes genialer Anschauung enthüllten sich die Geheimnisse der Natur, wie sie sich immer nur einem enthüllen, der zum besten Teile ein Dichter ist. In Goethe selbst war das Schöpfungsprinzip der Natur wirksam, darum offenbarten ihm die Gesetze des eigenen Schaffens die Gesetze der Natur. Goethe erlebte die Natur wie die Kunst und wie das Leben, und dieses Erleben ist sein Dichten wie sein Naturkünden. Er konnte mit höchstem Rechte von sich sagen, daß seine Naturstudien auf der Basis des Erlebten ruhen. Die Quelle solchen Erlebens ist das ungeteilte Erkenntnisvermögen. Goethe selbst stellte in sich jene Einheit der Kräfte dar, welche der Grund aller großen Werke ist. Dieses Erkennen ist die geniale Anschauung, die Intuition, die im Besonderen das Allgemeine, in der Erscheinung das Gesetz erfaßt. Die geniale Anschauung bewirkt ein einheitliches Weltbild, welches im modernen Geiste der Mythologie entspricht und der einzig moderne Ersatz, die einzig echte Neuschöpfung der alten Mythologie ist. Kraft dieser Anschauung erkannte Goethe das Allgemein-Menschliche und Notwendige in den individuellen Charakteren und zufälligen Verhältnissen des Lebens, wie er kraft ihrer das Ewig-Natürliche und Notwendige in den Geschöpfen und Er-

scheinungen der Natur erkannte. Er besaß die Gabe, schon in der Natur zu erleben, was anderen zu erleben erst in der Kunst vergönnt ist. Die Form seines eigenen Erkennens war symbolisch, und darum erkannte er in Kunst und Naturkunde das gleiche Gesetz des Symbolischen. Die Kunst bringt in der Form des Besonderen und Zufälligen das Typisch-Menschliche, den Rhythmus und das Gesetz des Lebens zur Erscheinung. Und nur in diesem Sinne ist alle Poesie Lehrdichtung, wenn sie auch nicht lehren soll und will. Und auch die Naturwissenschaft muß symbolisch werden. Damit schlingt sich das engste Band um Goethes Dichten und Forschen.

Die Poesie vergleicht Geistiges mit Körperlichem und umgekehrt, wodurch das Wechselleben der Weltgegenstände am besten ausgedrückt wird. Auch die Naturkunde muß sich dieser Ausdrucksart bedienen. Die Analogie von Natur und Geist fordert auch eine Symbolik der Naturwissenschaft.[1]) Die Kritik der Urteilskraft von Kant bestätigte Goethes eigenstes Lebensgefühl, daß Kunst und Natur in ihrem Wesen gleich seien, daß auch in der Dichtkunst wie in der vergleichenden Naturkunde dieselben Gesetze gelten müssen. In der Kantischen Hypothese einer anschauenden Urteilskraft, welche intuitiv vom synthetisch Allgemeinen zum Besonderen geht, erkannte Goethe den eigenen Trieb auf das Urbildliche, Typische einer naturgemäßen Darstellung.[2]) Diese intuitive Urteilskraft war ihm die Brücke, welche die Kluft zwischen Idee und Erfahrung überspannt. Denn die Idee ist in der Erfahrung nicht darzustellen, kaum nachzuweisen, man muß sie besitzen, um sie in der Erscheinung zu erkennen. Goethes anschauender Verstand besaß die Idee, und so war ihm alles Vergängliche nur ein Gleichnis des Ewigen. Das Allgemeine ist der einzelne Fall. Das Besondere sind Millionen Fälle.[3]) Das Allgemeine erscheint im Besonderen unter verschiedenen Bedingungen. Darum ist auch das Besonderste noch immer Bild und Gleichnis des Allgemeinsten. Das Wahre ist nur

---

[1]) Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. Intentionelle Farben.
[2]) Vgl. Einwirkung der neuern Philosophie.
[3]) Sprüche in Prosa. Über Naturwissenschaft IV.

im Abglanz, Beispiel oder Symbol zu erkennen.[1]) Dies gilt von allen Phänomenen der Natur. Goethe wandte diese Erkenntnis auf die Witterungslehre an, und die barometrischen Erscheinungen enthüllten sich als symbolische Äußerungen der zwei Grundbewegungen des lebendigen Erdkörpers. Alles ist Ausdruck eines Gesetzes. Auch das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze. Es wird ein Gesetz zu ihm erfordert, das in die Erscheinung tritt.

Das Ziel der Naturgeschichte war für Goethe, alle Naturerscheinungen aus höheren Phänomenen abzuleiten. Aufsteigend gelangte er zu den Urphänomenen, welche sich nie dem Verstande, sondern immer nur dem Anschauen offenbaren. Sie stehen unmittelbar an der Idee und erkennen nichts Irdisches über sich.

Durch die Idee der Urphänomene und ihrer irdischen Metamorphosen hat Goethe auf seine Art das schwerste aller Probleme zu lösen gesucht, das seit Plato alle Denker beschäftigt hat: das Problem des Überganges von der Idee zur Erscheinung.

Ein Urphänomen ist die von Kant entdeckte Polarität der Natur. Indem man solch eine Idee aufstellt, die einer Analogie von Geist und Natur ihr Dasein verdankt, entsteht eine Sprache, eine Symbolik, die man auf ähnliche Fälle als Gleichnis anwenden kann. Diese Natursprache auf die Farbenlehre anzuwenden, sie durch die Farbenlehre zu bereichern und zu erweitern und so die Mitteilung höherer Anschauungen unter den Freunden der Natur zu erleichtern, war die Hauptabsicht der Goetheschen Farbenlehre. Er verwirklichte sie, indem er eben den Begriff der Polarität symbolisch in die Farbenlehre einführte. Das heißt: er suchte das Urphänomen der Polarität, wie in den Phänomenen des Magnetismus, Galvanismus und der Elektrizität, durch das Mittel der Analogie auch in dem Phänomen der Farbe zu erkennen, welche den Gegensatz von Licht und Finsternis vermittelt. Damit gab er die Farbenlehre dem allgemein dynamischen Flusse des Lebens und Wirkens wieder. Das Urphänomen also ist ein Symbol für die Gleichheit der Phänomene. Auch der Magnet

---

[1]) Versuch einer Witterungslehre. Einleitendes und Allgemeines.

ist ein Urphänomen, das man nur aussprechen darf, um es erklärt zu haben. Dadurch wird es denn auch ein Symbol für alles Übrige, wofür wir keine Worte noch Namen zu suchen brauchen. Die Gleichheit der Urphänomene mit den Symbolen der Kunst zeigt sich nirgends deutlicher, als wenn Goethe die Motive des Dichters eigentlich Phänomene nennt, die sich wiederholt haben und ewig wiederholen werden, und die der Dichter als historische nachweist. Im Typischen, Ewig-Menschlichen und Notwendigen liegen eben die Urphänomene des Lebens, deren Darstellung die Aufgabe der Kunst ist. Die griechische Mythologie war die Verkörperung der menschlichen und natürlichen Urphänomene. Die moderne Dichtkunst soll die menschlichen, die moderne Naturkunde die natürlichen Urphänomene darstellen.

Das von Goethe entdeckte und im Mittelpunkt seiner Forschung stehende Urphänomen ist die Metamorphose. Zunächst die Metamorphose der Pflanze. Nicht dem Begriff, sondern der Anschauung verdankte er die Entdeckung der ursprünglichen Identität von allen Pflanzenteilen. Es ist immer dasselbe Organ, das in stufenweiser Entwicklung von den ersten Samenblättern bis zur ausgebildeten Frucht sich verwandelt. Als Symbol dieses ewig gleichen Organs, welches das Urphänomen aller Pflanzenphänomene ist, stellte Goethe die sinnliche Form einer übersinnlichen Urpflanze auf. Er nannte sie auch die symbolische oder die pantheistische Pflanze. Schiller nannte sie keine Erfahrung, sondern eine Idee. Goethe aber schaute die Idee in der Erfahrung, weil er die Idee besaß. Die Urpflanze war für ihn das allgemeine Wort, wodurch er das in so verschiedene Gestalten metamorphosierte Organ bezeichnete, das Urbild, mit dem er alle Erscheinungen vergleichen konnte. Urpflanze und Metamorphose bezeichnen dasselbe Urphänomen nach seinen beiden Seiten hin: der Identität und Mobilität. Goethe erkannte das Urphänomen der Metamorphose analogisch auch in allen anderen Erscheinungen der Natur und des Lebens. Wie in den Pflanzen so in den Tieren, und auch in ihrem Reiche stellte er den Typus auf, das Urtier, die Idee des Tieres, dessen Metamorphose sich im Menschen zur höchsten Beweglichkeit und Freiheit verherrlicht. Auch die Erscheinungen des mensch-

lichen Lebens sind dem Gesetz der Verwandlung unterworfen. Und das Naturgesetz wird zum Sittengesetz: nach dem Beispiel der Natur soll der Mensch sich beweglich und bildsam erhalten, bis das Ideal der Vollkommenheit die Fähigkeit aufhebt, aus einer Form in die andere überzugehen. Der Wilhelm Meister verherrlicht das Gesetz der Bildung. Es gestaltete das eigene Leben des Dichters. Sein tiefstes Geheimnis ist die stufenweise Bildung zur Form. Denn nur die Form schließt jede Metamorphose ab. Sie ist die Vollendung, denn mit ihr ist das Ideal erreicht. Das Gesetz der Bildung wirkt in der Natur wie in der Kunst. Aber nur das Werden des künstlerischen Werkes ist ihm unterworfen. Das gerade ist der Wert und die naturüberwindende Hoheit des vollendeten Werkes, daß es mit seiner Vollendung das Gesetz der Bildung aufhebt und so aus dem Zusammenhang der Natur zum freien Dasein übertritt. Die Form schließt jede Bildung ab.

Weil Goethes Bildungstrieb auf die Form gerichtet war, darum wollte er nicht die Kunst zur Wissenschaft, sondern die Wissenschaft zur Kunst erheben. Die Kunst, so sagt er, schließt sich in ihren Werken ab. Die Wissenschaft erscheint uns grenzenlos. Erwarten wir von ihr eine Art von Ganzheit, so müssen wir sie uns notwendig als Kunst denken, d. h. die Wissenschaft sollte sich auch jedesmal ganz in jedem einzelnen Behandelten erweisen. Dies aber ist nur durch Symbolik zu erreichen. Die Ableitung der Erscheinungen von den Urphänomenen, d. h. eine symbolische Behandlung, welche im Einzelnen das Ganze darstellt, macht die Wissenschaft zu einer Kunst. Um aber einer solchen Forderung sich zu nähern, darf man keine der menschlichen Kräfte auch bei der wissenschaftlichen Tätigkeit ausschließen. Ahnung und Anschauung, Vernunft und Verstand, Phantasie und Sinnlichkeit müssen zusammenwirken, damit ein Kunstwerk entstehe, von welchem Gehalt es auch sei. Die moderne Zeit aber behandelt sämtliche Tätigkeiten vereinzelt, weil ihr die Einheit des menschlichen Geistes verloren ging. Darum will sie auch eine Idee im Reiche der Erfahrung nicht dulden. Nirgends will man die Verwandtschaft von Wissenschaft und Poesie zugeben, indem man vergißt, daß Wissenschaft sich aus Poesie entwickelt hat, indem man nicht bedenkt, daß nach einem Umschwung

von Zeiten beide sich wieder freundlich zu beiderseitigem Vorteil auf höherer Stufe gar wohl wieder begegnen können.[1])

Nur Alexander von Humboldt hat mit kongenialer Erkenntnis die ganze Bedeutung des von Goethe geschlossenen Bundes gewürdigt. Wie sein Bruder Wilhelm die Einheit von Poesie und Philosophie in Schillers Geist und Werk am eindringendsten begriff, so hat Alexander in Goethe die Erneuerung des Bündnisses gefeiert, welches im Jugendalter der Menschheit Philosophie, Physik und Dichtung mit einem Bande umschlang: die Erneuerung der Mythologie. Als er Goethe seine Ideen zu einer Geographie der Pflanzen zueignete, gab er dem Werk ein schmeichelhaftes Bild als Widmungsblatt bei, wodurch er andeutete, daß es der Poesie auch wohl gelingen könne, den Schleier der Natur aufzuheben. Es ist der von Thorwaldsen gezeichnete Genius der Poesie, welcher den Schleier der Isis lüftet. Zu ihren Füßen liegt ein Buch: Metamorphose der Pflanzen.[2])

Mit der dichterischen Darstellung des selbst entdeckten Urphänomens hat Goethe nun wirklich den Versuch gemacht, die Naturkunde zum Kunstwerk zu adeln.[3]) Man vergleiche das Gedicht von der Metamorphose der Pflanzen mit der gleichnamigen Abhandlung. Der Gang beider ist der gleiche. Das heißt: das Gedicht folgt am einzelnen Falle der künstlerischen wie naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise des Dichters: von der Erfahrung, der gegenwärtigen Anschauung der ähnlichen und doch nicht gleichen Blumen schreitet es zur Erkenntnis des allgemeinen Bildungsgesetzes an einer zum

---

[1]) Vgl. Zur Naturwissenschaft im allgemeinen: Problem und Erwiderung. Morphologie: Schicksal der Druckschrift.

[2]) Vgl. Goethe, Morphologie: Andere Freundlichkeiten.

[3]) Als einen früheren Versuch eines poetischen Naturgedichtes, der das lebhafte Interesse der Romantik erweckte, möchte ich hier Bürgers Gedicht: Die Elemente nennen. Es schildert die Liebe der Elemente, die sich gatten wie Mann und Weib. Sie selbst sind vom Gott der Liebe geschaffen. Feuer, Luft und Wasser umfangen die Erde als Braut, die von ihnen ihre Geschöpfe trägt. Sie sollen dem Menschen, der aus solchem Trieb hervorgegangen ist, ein Beispiel der Liebe sein. A. W. Schlegel nannte dieses Gedicht einen Naturhymnus voll höherer Weihe und Offenbarungsgabe, eine mystische Symbolik der Natur. Die Romantik übrigens hat Goethes Forderung einer symbolischen Naturwissenschaft aufgenommen.

Symbol für alle gemachten Erscheinung vor, kehrt zu der nun durch das Gesetz erleuchteten Anschauung des bunten Gewimmels zurück und endet in einer symbolischen Erweiterung der Idee auf das Ganze von Natur und Menschenleben. So stellt das Gedicht den Gang von Goethes Erkennen dar. Seine Idee ist der Wissenschaft und Kunst gemeinsam eigen. Das Lehren aber ist hier an sich schon zu einem unendlich poetischen Vorgang erhoben. Das Urphänomen der Metamorphose ist das Symbol der Liebe, welche alles wirkt und bildet. Und so entsprang dieses schönste und menschlichste Naturgedicht unserer Sprache, das Herders Ideal eines poetischen Pflanzengedichtes in ganz eigener Weise verwirklicht hat, dem tiefsten Quell menschlichen Erlebens.

Bei der dichterischen Gestaltung einzelner, wenn auch weit umfassender Phänomene konnte Goethe doch nicht stehen bleiben. Es drängte ihn, seine Naturanschauung zu einer allumfassenden Darstellung zu bringen. Sein Forschen erstreckte sich über die ganze Natur. Das Problem der Kosmogonie beschäftigte ihn,[1]) welches die Griechen in mythologischer Form zur Lösung brachten. Diese Beschäftigung brachte ihn mit Herder zusammen. Der Ausgangspunkt war die Geologie. Bevor ihm noch die Idee des Urphänomens aufgegangen war, stellte er den Granit, das Urgestein und die Grundfeste der Erde, als das Symbol des Unerschütterlichen und Dauernden gegenüber der Veränderlichkeit und Beweglichkeit von Menschenherz und Erde dar. Ein Symbol der Identität gegenüber der Metamorphose. Von der Geologie ausgehend, wollte Goethe eine allgemeine Geschichte der Natur, eine Art Kosmos entwerfen. Er gab das große Naturwerk nicht auf, aber ihm deuchte, er könnte den Aufwand von Zeit und Kräften, die er an jene Studien gewendet hatte, nicht besser nutzen, als wenn er seinen Vorrat zu einem Gedicht verarbeite. Die sehr freundliche Aufnahme, die sein Pflanzengedicht bei Knebel und Herder fand, ermunterte ihn, an das größere Werk zu denken, das ihm freilich Furcht erregte. Und so lag bei all seinen ausgebreiteten Beschäftigungen, die er gegen das Ende

[1]) An Knebel. Briefe IV, 6. 98.

des Jahrhunderts in Physik und Astronomie und allen Reichen der Naturkunde trieb, ein großes Naturgedicht, das ihm vor der Seele schwebte, durchaus im Hintergrund. Schellings Naturphilosophie, zu der sich Goethe damals aus dem Gefühl inniger Verwandtschaft hingezogen fühlte, wird ihm den Plan noch näher gebracht haben. Denn kurz vorher hatte er im Anschluß an das Studium von Schellings Naturphilosophie mit Schiller über den „poetischen Vortrag derselben“ gesprochen.[1]) Aber der Gedanke zu einem solchen Naturgedicht war ihm schon im Sommer 1798 aufgegangen. Damals ließ ihn eine Schrift von Eschenmayer: Versuch, die Gesetze magnetischer Erscheinungen aus Sätzen der Naturmetaphysik mithin a priori zu entwickeln, so recht in die Werkstätte der Naturphilosophen und Naturforscher hineinsehen, und er fand sich in seiner Qualität als Naturschauer wieder aufs neue bestätigt.[2]) Kurz darauf teilte er Knebel seine Absicht mit, vielleicht ehestens ein Gedicht über die magnetischen Kräfte auf eben die Weise wie in seiner Metamorphose der Pflanzen aufzustellen. „Man muß einzeln versuchen, was im ganzen unmöglich werden möchte.“[3]) Die Lektüre von Knebels Lukrez regte den Gedanken wieder in ihm auf. „Denn seit dem vorigen Sommer habe ich oft über die Möglichkeit eines Naturgedichtes in unsern Tagen gedacht, und seit der kleinen Probe über die Metamorphose der Pflanzen bin ich verschiedentlich aufgemuntert worden.“[4])

Aber das Werk, das eine moderne Erneuerung der griechischen Kosmogonie versprach, kam nicht zustande. Dem „fürchterlichen Anblick des Ganzen“ fühlte sich Goethe nicht gewachsen, und so trat er seine Idee an Schelling ab, der aber auch über geringe Ansätze nicht hinauskam.[5]) Und alle Romantiker, Schlegel und Novalis, Tieck und Steffens träumten von einem solchen Naturgedicht. Einen Ersatz aber für solches Epos hat Goethe mit bewußter Absicht doch geschaffen.

---

[1]) Tgb. Oktober 1799. II, 263.

[2]) An Schiller, 28. Juni 1798.

[3]) An Knebel, 16. Juli 1798. XIII, 213.

[4]) An Knebel, 22. Januar 1799. XIV, 9 f.

[5]) Vgl. Karoline an Schelling Oktober 1800: Goethe tritt Dir nun auch das Gedicht ab, er überliefert Dir seine Natur. Karoline II, 5.

Dazu scheint Friedrich Schlegel den ersten Anstoß gegeben zu haben. In seiner Anzeige von Goethes Werken 1808 (nach der Cottaschen Ausgabe 1806) erregte das begeisterte Gedicht Weltseele Schlegels Wunsch nach einer vollständigen poetischen Darstellung der Naturansicht des Dichters. Seine oft ausgesprochene Kunstanschaung betrachtete ja alle Gedichte als ein Gedicht, die Poesie als ein Ganzes, und ein solch poetisches Ganze glaubte er nun in Goethes Gedichten im Keime zu erblicken. Es müßten die allgemeinen Ansichten, welche in der Metamorphose der Pflanzen wie in einem Kern zusammengedrängt sind, nur gleichmäßiger entwickelt und entfaltet sein, so würden wir ein Lehrgedicht vor uns sehen, das von jedem älteren oder neuen Lehrgedicht durchaus verschieden sein würde. Und so drängte Schlegel mehrfach auf die Sammlung von Goethes gleichartigen Gedichten. Übrigens wird er von dem Plane Goethes, ein großes Naturgedicht zu schreiben, durch Schelling Kenntnis erhalten haben.

Als Boisserée einmal Goethe nach jenem Naturgedichte fragte, verwarf es Goethe. Man ist zu sehr gebunden. Besser einzelne Gedanken, wie die Gedichte des Diwan, die man nachher in ein Ganzes ordnet. Boisserée munterte ihn auf und schenkte ihm bereits kostbares Papier zu der Sammlung. Aber sechs Jahre später erst ging Goethe auf Riemers Drängen, alles, was er zu Ehren der hohen natura naturans gedichtet, auf Blätter zusammenschreiben zu lassen, an die Sammlung des Vorhandenen. Er bekundete seine Freude über Riemers Teilnahme an seinen Naturgedichten durch Zusendung der orphischen Urworte, welche vielleicht das Abstruseste der modernen Philosophie enthalten und manifestieren. Aber der Dichtkunst allein kann es vielleicht gelingen, solche Geheimnisse auszudrücken, die in Prosa absurd erscheinen.[1])

Für Boisserée war die Aufnahme des alten Planes ein wahres Fest. „Riemer soll hoch dafür gelobt sein, daß er Sie zu diesem Entschluß bewogen.“ Wenige Monate später schon konnte Goethe ihm berichten, daß die sibyllinischen Blätter ziemlich beisammen sind.[2])

[1]) An Riemer, 28. Oktober 1821. XXXV, 157 f.

[2]) Vgl. Boisserée, I, 286; II, 324. 333.

Die unter dem Titel „Gott und Welt“ gesammelten Gedichte sind an die Stelle des großen Naturepos getreten. Man kann aus diesen wenigen Gedichten wirklich die ganze Naturphilosophie Goethes kennen lernen. Sie enthalten alles, was er über Gott und Welt gedacht hat. Man kann aus ihnen fast den Gang jenes großen Naturgedichtes rekonstruieren, das Goethe vor der Seele schwebte. Denn eine deutliche Entwicklung, die von den obersten Prinzipien beginnt, geht durch diese Blätter.

Gott, so sagt das Proömion, ist in allem, und alles ist in Gott. Die Natur ist sein Bild und Gleichnis, daraus der Mensch ihn zu erkennen vermag. Er ist auch im Innern der Menschen, das auch ein Universum ist. So beginnt das Ganze mit dem machtvoll einsetzenden Glaubensbekenntnis des Dichters: dem Pantheismus. Dem allgemeinen Anruf der schaffenden Gottheit folgt das Werden ihrer Schöpfung. Sie entsendet die Boten ihrer Kraft, Leben, Form und Gesetz in das wüste Chaos zu bringen. Die Weltseele erfüllt das All. Sie ordnet das Labyrinth der Sterne und formt die Erde, bewegt die Lüfte und gibt dem Gestein seine Dauergestalt. Sie macht Wasser und Staub lebendig und verdrängt die Nacht der feuchten Qualme. Das Paradies erglüht, und die Geschöpfe erstehen. Mit der Liebe des ersten Menschenpaares aber fließt alles Leben wieder in das All zurück. Die Gedichte senken sich in fortlaufender Entwicklung. Es folgt das große Problem aller Naturphilosophie: der Übergang vom Sein zum Werden. Das Geschaffene ist nicht starr und unbeweglich. Die Weltseele wirkt in ihm. Es soll sich regen, gestalten und verwandeln. Die ganze Welt ist ein ewiges Schaffen und Verwandeln. Doch über allem Werden und Vergehen ist das unwandelbare Sein der Gesetze. Das Ewig-Eine ist die Vielheit der Erscheinungen. Das Sein der Gottheit ist das Werden der Welt. Wir stehen vor der Idee des Urphänomens und der Metamorphose. Die Welt ist eine ewige Verwandlung des ewig Ungewandelten. Damit ist der Übergang von der Idee zur Erfahrung, vom Sein zum Werden, von der Einheit zur Vielheit gefunden. Das Urphänomen ist das Eine und das Sein. Die Metamorphose ist die Vielheit und das Werden. Nicht Täuschung also ist die Welt der Erscheinungen, im Innern findet der Mensch das Zentrum.

Der Kern der Natur ist in seinem Herzen. Gewissen und Sinne, das Bleibende und das Wandelbare in ihm selbst, täuschen ihn nicht und geben ihm die Gesetze seines Lebens. Eine neue Senkung der Gedichte: das allgemeine Gesetz der Metamorphose offenbart sich dem Menschen an Tieren und Pflanzen. Und auch der Mensch selbst ist dem Gesetz unterworfen. Auch er ist nicht aus der großen Notwendigkeit der Natur entlassen. Denn er hat einen Dämon: die ihm urbestimmte Form, zu der sich sein Leben bilden muß. Wohl ist auch seine Bildung von Zufällen abhängig, aber auch der Zufall ist nur Schein der Freiheit, auch in ihm waltet das Gesetz, und nur die Hoffnung vermag sich über die eherne Mauer zu schwingen. Von den Geschöpfen der Erde wendet sich der Dichter zu den Gebilden der Luft. Um das Unendliche zu erfassen, bedarf es zuerst der Unterscheidung, dann der Verbindung. Howards namentliche Bestimmung der Wolken nach ihren aufsteigenden Formen gibt die segensreiche und preiswürdige Absonderung. Dann aber offenbart sich auch hier das Gesetz der Entwicklung: das Folgeleben, der milde Übergang von einer Form zur anderen Form. Polemische Gedichte aus dem Reiche des Lichtes, der Farbenlehre, gegen die geistlosen Auffassungen von Natur und Welt, machen den Beschluß.

Der Gang des großen Naturepos, dessen Nichterschaffung wir beklagen, wäre demnach in großen Zügen etwa dieser gewesen: Anruf der schaffenden Gottheit, welche eines und alles ist, der Natur. Übergang zur Schöpfung durch die Weltseele, welche das All erfüllt und beseelt. Vom Sein zum Werden. Die Welt steht unter den Gesetzen der Polarität und der Verwandlung. Diese Gesetze offenbaren sich in der ganzen Natur. Kosmogonie. Die Bildung der Himmelskörper und ihre Gesetze. Geogonie. Das Werden der Pflanzen und Tiere nach dem Gesetz der Metamorphose. Die Krone der natürlichen Entwicklung: der Mensch. Die Gesetze seiner sittlichen Bildung. Die Liebe. Luft und Licht.

Das Ganze wäre ein Hymnus auf die nach den Gesetzen der Polarität und Verwandlung wirkende und bildende Gottheit gewesen, welche die Liebe ist.

Das große Naturgedicht schwebte auch den Romantikern vor der Seele.

II. Teil

Die Romantik und die Folgezeit



Einleitung.

Die Romantik ist aus dem Geiste des Idealismus geboren. Die Zurückführung der Philosophie von den Gegenständen zu den Formen des Erkennens brachte auch die Dichtkunst in ein neues Verhältnis zu den Gegenständen und Formen der Kunst. Die Natur ist das Werk des Ich. Erkennen heißt Formen. Der Geist fand das Zentrum in sich selbst. Das gab der Kunst eine ganz neue Bedeutung. Herders Lehre von der Einheit des Erkennens und Dichtens fand sich jetzt tief begründet. Die Welt ist eine geniale Tat. Dichten ist Alles.

Herder hatte in der Einheit von Erkennen und Dichten das Wesen der Mythologie erfaßt. Mythologie ist die nach den Gesetzen des Ich gebildete Natur, erste Erkenntnis und erste Dichtung. Und nun bringt der Idealismus die Offenbarung: auch die Natur ist an sich schon eine Formung des Ich, Bild und Spiegel der sie unbewußt schaffenden Bildungskraft. Eine idealistische Mythologie. Die Einheit von Erkennen und Dichten stellte sich in Goethe dar.

Und noch von einer anderen Seite führte der Idealismus zur Mythologie. Schon Goethe und Schiller hatten aus einer allzu hoch getriebenen Schätzung der reinen Form die Sehnsucht nach einem festumgrenzten Stoffkreise der Kunst empfunden. Der Idealismus erhob die absolute Willkür des formenden Geistes zum Prinzip. Und gerade das erweckte auch in der Romantik die Sehnsucht nach dem ästhetischen Stoffe, welcher nur durch eine Mythologie zu umgrenzen ist. Schiller hatte die Stofffrage unter dem Gesichtspunkt des Realismus und Idealismus zu lösen gesucht. Der Dichter

muß sich über das Wirkliche erheben und innerhalb des Sinnlichen stehen bleiben. Das ist das Problem ästhetischer Kunst: die empirische auf eine ästhetische Natur zu reduzieren. Die Romantik wollte den Idealismus und Realismus zu einer höheren Versöhnung bringen. Das konnte sie mit einer neuen Mythologie, welche eine ästhetische Reduktion der Wirklichkeit ist. Sie bringt die Natur zur Form. Sie versinnlicht ebenso das Geistige, wie sie das Sinnliche vergeistigt. So schwebt sie über der Wirklichkeit und bleibt doch in den Grenzen der Sinne.

Der Idealismus wies die Götter der Mythologie, die versinnlichten Kräfte, Funktionen und Zusammenhänge der Natur, im menschlichen Erkennen selber nach. Der Geist bringt die Götter in die Natur. Kraft und Gesetz, Ursache und Wirkung sind die ideellen Faktoren, mit denen er die zufällige Natur zu einer notwendigen Welt gestaltet. So konnte Friedrich Schlegel eine neue Mythologie verlangen, welche sich aus den Tiefen des Idealismus erheben soll.

Um aber die Idee der romantischen Mythologie zu vollenden, mußte der Idealismus aus sich heraus einen Realismus erzeugen, der zur Erschaffung einer Mythologie unentbehrlich ist. Der Grund einer jeden Mythologie ist ein pantheistisches Naturgefühl. Der Pantheismus aber bricht sich im Geiste der Dichtung zum Polytheismus, denn die Kunst bedarf der Gestaltung. In der griechischen Mythologie hatte Goethe das poetische Spiegelbild seines eigenen Spinozismus erkannt. Die Mythologien aller Völker hatten sich vor Herders Geist als Allvergöttlichungen der Natur enthüllt. Lebendiges Naturgefühl ist die Quelle mythologischen Dichtens. Aber Fichte hatte die Natur entgöttert. Ihm war sie etwas, das überwunden werden muß. In ihrer Vernichtung liegt die sittliche Bildung des Menschen. Ein naturloses Ich soll das Ende sein. Schelling geht von Fichte aus. Aber sein lebendiges Naturgefühl führte ihn zur Natur zurück. Die Naturphilosophie leitete ihn von der Natur zum Geiste. Im transzendentalen Idealismus fand er den Weg vom Geiste zur Natur. Die Natur ist Realität. In ihr und durch sie stellt sich der Geist dar. Die Natur ist der materiell gewordene Geist. Der Geist ist die entkörperte Natur. Geist

und Natur sind identisch. Eine solche Anschauung bedeutet eine idealistische Neuschöpfung des Spinozismus. Das Ich, das in allen Dingen erscheint und wirkt, ist die Natur, ist Gott. Außer ihm ist nichts. So schuf Schelling aus dem Idealismus heraus einen neuen Realismus, der zur Grundlage einer neuen Mythologie werden konnte.

Die Einheit von Idealismus und Realismus stellte sich der Romantik in einer Synthese von Goethe und Fichte dar. Goethes geniale Naturanschauung war ebenso wissenschaftlich wie poetisch. Und das war auch das letzte Ziel der Romantik: Wissenschaft und Dichtung zu ihrer ursprünglichen Einheit zurückzuführen. Diese Einheit ist Mythologie. Sie ist die Weltanschauung der noch ungeteilten Menschheit gewesen. Sich eine Weltanschauung zu gestalten, das war die letzte Sehnsucht des deutschen Geistes, darum rangen Goethe und Schiller und Herder. Die Romantik suchte das Ziel in einer neuen Mythologie zu erreichen, welche die Anschauung des Unendlichen (nach Schleiermacher die Religion) gewährt.

Man findet den Unterschied des antiken und mittelalterlichen Menschen von der modernen Persönlichkeit darin, daß jener gleichsam in eine fertige, heidnisch-mythologische oder christlich-kirchliche Weltanschauung hineingeboren wird, die ihn einschließt und bildet, aber auch an der Ausbildung seiner Individualität verhindert. Das Volk, die Zeit hat eine Weltanschauung, nicht der Einzelne. So wurzelt die Dichtung der Antike und des Mittelalters in einer Mythologie. Dagegen nun muß und will sich der moderne Mensch aus seinem persönlichen Erleben eine Weltanschauung bilden und der moderne Dichter sich selbst den Boden schaffen, auf dem er bauen kann. Und nun betrachte man unter diesem Gesichtspunkte das fesselnde Schauspiel, wie sich gerade der ruhelos emporstrebende und ringende Mensch immer wieder und wieder nach der mütterlichen Weltanschauung zurücksehnt, nach dem überindividuellen Erleben, nach der Mythologie. Wie nach einer Heimat oder einem Hafen. Und diese Sehnsucht ist niemals stärker gewesen als in der Romantik, welche das Individuelle auf die Spitze trieb. Gerade der Idealismus vollendete diese Richtung auf eine individuelle Weltanschauung. In ihm lagen ihre Triebfedern, und er war es,

der dadurch gerade die Sehnsucht nach dem sicheren Halte und dem festen Boden einer Mythologie erwecken mußte. Er barg auch schon selbst die Formen zu einer solchen Mythologie in sich. Denn die Formen des erkennenden Geistes sind überindividuell, sind die notwendigen Bildner der Welt. Es galt, diese Formen zu poetisieren und sich so eine poetisch geformte Welt, eine neue Mythologie zu schaffen.

Die doppelte Richtung der Romantik: auf das Individuelle und das Überindividuelle führte sie zu der vielbelächelten Idee einer willkürlichen Mythologie. Wie der Idealismus magisch werden sollte, d. h. wie die weltbildende Kraft des Geistes nicht mehr unbewußt und notwendig, sondern frei und bewußt sich die Natur gestalten sollte, so sollte auch die neue Weltanschauung, die neue Mythologie willkürlich und individuell, frei und bewußt sein.

Ein großer Unterschied besteht zwischen dem Individualismus des 18. und dem des 19. Jahrhunderts. Sie beide wollten das Individuum von den Fesseln und Schranken der gesellschaftlichen Verhältnisse befreien. Aber das 18. Jahrhundert identifizierte Freiheit und Gleichheit, denn in dem befreiten Individuum erscheint die allgemeine und ewig gleiche Menschheit. Demgemäß war auch die Dichtkunst der klassischen Zeit auf das Typische, Allgemein-Menschliche gerichtet, dessen schönste Form sie in der griechischen Mythologie begrüßte. Erst Schleiermacher lehrte die Besonderheit und Einzigkeit des Individuums. Das Allgemein-Menschliche manifestiert sich nur in dem Einzelnen. Ein jeder hat einen bestimmten Beruf und ist unersetzlich. Demgemäß war auch die Romantik auf eine individuelle Mythologie gerichtet. Die allgemeinmenschliche Weltanschauung offenbart sich der Romantik nur in ganz individuellen, unvergleichbaren Formen.

Mythologie ist Gestaltung des Unendlichen. Nur weil die Griechen eine Mythologie hatten, darum konnte ihre Kunst auch das Endliche, d. h. aber das Verendlichte darstellen. Die Romantik mußte sich erst eine Mythologie schaffen, welche ihre Sehnsucht nach dem Unendlichen stillen konnte, um dann wieder das Ideal der klassischen Kunst errichten zu können.

Und dazu trat nun noch ein anderes. Den Wunsch nach der Durchdringung von Poesie und Philosophie hat die

Romantik als Erbe des 18. Jahrhunderts empfangen. Der Idealismus begründete diese Einheit im menschlichen Geiste selbst. Erkennen und Dichten ist eins. Und beider Gegenstand ist das Unendliche. Nun aber entdeckte Schleiermacher auch die Beziehung der Religion auf das Unendliche. Damit trat die Religion als die dritte der Schwestern in den Bund. Bevor aber noch Schleiermacher auf Grund des Idealismus die Religion als ein von allen anderen Funktionen unabhängiges Lebensgefühl, als das Verhältnis des Menschen zum Unendlichen, die Anschauung des Universums erkannt hatte, waren schon die leisen Ansätze zum Katholizismus, die sich im 18. Jahrhundert gezeigt hatten, von Wackenroder und Tieck weiter geführt worden. Es war ein Ausdruck der menschlichen Sehnsucht nach dem Bilde der Gottheit und der ästhetischen Schönheit des religiösen Kultus. Schleiermacher selbst war der heftigste Gegner einer jeden Mythologie. Aber gerade seine eigene Religionsphilosophie hat die Idee der romantischen Mythologie zur Vollendung gebracht. Denn die Mythologie ist die bildliche Anschauung des Unendlichen.

Das religiös-mystische Moment unterscheidet die Mythologie der Romantik von der formalen Mythologie Goethes und Schillers. Goethe und Schiller sahen die Mythologie als die schöne Form allgemeiner Menschlichkeit und tiefer Erkenntnis an und verwerteten sie nach solcher Anschauung. Die Romantiker erst wurden der religiösen und mystischen Bedeutung der Mythologie ganz gerecht, und ihre Verwertung der Mythologie war keineswegs nur rein ästhetisch. Man kann sagen, daß die Weltanschauung der Romantik selbst mythologisch war, und darum spielte auch die Mythologie eine so entscheidende Rolle in ihrer Religion und Philosophie und Poesie.

Mythologie ist die Einheit von Poesie, Philosophie und Religion. Darum ist sie die eigentlich romantische Dichtung. Der Idealismus, die Naturphilosophie und die neue Religion waren die Hebel der romantischen Mythologie. Aber die Romantik knüpfte in ihren Anfängen überall an die Meister der vorigen Epoche an. Goethe und Schiller hatten die griechischen Mythen zu den schönen Formen ihrer humanen Ideale gemacht. Schillers Ruf nach den Göttern Griechenlands fand bei den Romantikern lauten Widerhall. In

Hölderlin setzte sich diese ästhetische Sehnsucht in ein ganz persönliches Erlebnis um. Das Studium der griechischen Poesie erschloß auch der Romantik, wie einst schon Winckelmann und Herder, die gar nicht hoch genug einzuschätzende Bedeutung einer Mythologie für eine nationale Kunst und zeigte ihr die Wurzeln einer großen Kunst in der Mythologie. Und wie sich die Forschungen und Kenntnisse der Romantik von den Griechen aus über die romantischen Literaturen der Völker und Zeiten ausdehnten, stieß sie doch überall auf die gleiche Erscheinung: daß auch die romantische Kunst in einer Mythologie die tiefsten Wurzeln hatte. Und daß alle Dichtung mit Mythologie beginnt. Die Romantik wollte eine neue Dichtkunst sein. Darum wollte sie mit einer neuen Mythologie beginnen und auf einer Mythologie weiter bauen. Und so machte sie den Versuch, aus den Mythologien aller Völker und Zeiten und den neuen Ideen der Philosophie und Religion sich eine neue Mythologie zu erschaffen.

Sie sollte auch den gesellschaftlichen Charakter dieser Richtung nach außen hin beweisen, der sich durch gleiche Tendenzen, persönliche Beziehungen und Wechselwirkungen bildete. Denn nichts kann das Gefühl der Zusammengehörigkeit so sehr erwecken, wie eine gemeinsame Form der Weltanschauung: eine Mythologie.

So trat die Idee der Mythologie in das Zentrum der Romantik und wurde der Gesamtausdruck für die romantische Sehnsucht nach der Verjüngung der Menschheit. Nichts haben die Romantiker an Lessing so sehr geliebt, als seine Idee eines neuen Evangeliums. Die alten Formen sollten zerbrochen werden. Kunst und Dichtung, Ethik und Politik, Philosophie und Religion sollten sich auf neuen Grundlagen erheben. Der moderne Mensch sollte sich ein modernes Weltbild erschaffen. Aber das Ideal der Verjüngung war einmal schon im Altertum wirklich gewesen. Die Romantik wollte die goldene Zeit erneuern. Natur war, was nun Ideal ist. Alle Romantiker waren rückwärts schauende Propheten. Die Idee einer neuen Mythologie ist der allumfassende Ausdruck für die Sehnsucht nach dem Ideale, das einst Natur war. Die Mythologie war einst Natur. Nun ist sie Ideal.

---

1. Kapitel.

Hölderlin, Schelling, Hegel.

§ 1. Hölderlins Erneuerung der griechischen Mythologie in der Poesie.

Hölderlin hat die Brücke zur Romantik geschlagen. Das Ziel seiner Sehnsucht war das Land der Griechen. Aber die Sehnsucht war romantisch. Er hat mit der eigentlich romantischen Schule, den Schlegel, Tieck und Novalis, keine Verbindungen direkter Art gehabt. Deshalb hat man ihn nur für einen Seitensproß der Romantik angesehen. Nur durch Schelling, auf den er in seiner Jugend Einfluß gewann, wirkte er auch mittelbar auf die Dichtung der Romantiker. Merkwürdig genug, daß die romantischen Kritiker so wenig, so gar keine Notiz von seinem Roman genommen haben, der ganz ebenso romantisch ist, wie der Sternbald und der Ofterdingen, der an poetischer Herrlichkeit nur am Ofterdingen seinesgleichen hat.

Es ist zu keiner Zeit der deutschen Literatur schwieriger, die auftauchenden und in der Luft schwebenden Ideen bis zu ihrem Ursprung zu verfolgen, als in den ersten Zeiten der Romantik. Die Chronologie versagt an den wichtigsten Stellen, weil, wie so oft, das Bedeutende gleichzeitig in verschiedenen Geistern zur Erscheinung kommt. Es gibt eine Macht der Geschichte, der die Individuen sich beugen müssen. Hier aber kommt noch eine neue Schwierigkeit hinzu. Man weiß, daß die jungen Romantiker von einer bestimmten Zeit an zusammen lebten, dachten und dichteten. Wem gehört nun dieses, wem jenes, das sie alle für sich in Anspruch nehmen? Sie stehen unter den gleichen Eindrücken der neuen Philosophie, der Geschichte und vor allem auch Herders, Goethes und

Schillers. Und so ist es unmöglich und wäre auch sehr pedantisch, in dieser an Ideen überschwenglich reichen Zeit einem Jeden seinen Teil an ihnen zuweisen zu wollen. Hier findet ein gegenseitiges Befruchten der Geister statt, wie es fast beispiellos in der deutschen Dichtung ist. Der Weg einer Ideengeschichte muß sich an solchen Knotenpunkten teilen und Geschichte der Individuen werden, muß im Einzelnen die Bedingungen suchen, welche Entstehen oder Aufnehmen der Ideen begünstigten oder notwendig machten, und dann vielleicht werden auch Schlüsse gezogen werden können, wer in der Zeit des Zusammenwirkens mehr der Gebende war, wer mehr nehmend und weiterbildend sich verhielt. Über allem aber steht der Geist der Zeit und das eigene Erlebnis.

Im Tübinger Stift bildeten sich Hölderlin, Schelling und Hegel zu gleicher Zeit. Und hier gleich versagen alle historischen und philologischen Hilfen, wenn man der eigentlich treibenden Kraft auf die Spur kommen möchte. Hier freilich können noch Vermutungen zur Gewißheit werden, wenn man die Bildung der Einzelnen beleuchtet.

Das Zusammenwirken dieser Geister war die Wiege eines neuen Pantheismus, der sich an der Sehnsucht nach dem klassischen Altertum nährte und bildete, einer Neugeburt der alten Mythologie auf Grund des eigenen Erlebens und der neuen Philosophie. Es war die Zeit, da Goethe und Schiller sich bald in der Verehrung der Antike fanden, da beide schon die eigene Dichtung zu ihrer Verkündigung gemacht hatten. Die Iphigenie suchte das Land der Griechen mit der Seele. Schiller rief nach den Göttern Griechenlands. Und gerade die schwäbischen Dichter, Neuffer, Stäudlin, Conz — und endlich Hölderlin — stimmten in den Ruf ihres größten Landsmannes ein. Conz hatte schon vor Schillers epochemachendem Gedicht im Schwäbischen Musenalmanach 1781 den Phantasieflug nach Griechenland unternommen und die alten Götter zurückersehnt. Vor allem aber stimmte er die Klage um den Untergang der griechischen Götter und Helden in einer kleinen Prosadichtung an: „Die Sokrateskapelle“,[1])

[1]) Analekten, S. 15 f.

welche auch im Stil eine ganz auffallende Ähnlichkeit mit Hölderlins Hyperion zeigt. Conz war bis 1791 Repetent im Tübinger Stift. Und zweifellos hat seine warme Begeisterung für die Griechen und seine Klage um ihren Untergang tiefen Eindruck auf den jungen Hölderlin gemacht. Vor allem aber war es doch Schiller selbst, den er völlig anbetete. Und gerade die Götter Griechenlands erregten seine und seiner Freunde hellste Bewunderung.

Die erste Liebe zum Griechentum mag dem jungen Hölderlin schon auf der Schule zu Nürtingen in die Seele gelegt worden sein. Das innige Naturgefühl, das sein ganzes Dichten bedingte, zeigt sich schon von Anfang an, bevor noch Rousseau und Goethes Werther dieses Naturgefühl sentimentalisch machten. Er schrieb in den Tagen der Reife ein trauriges Gedicht, das seiner Knabenliebe für die Natur gedenkt. Vater Helios erfreute sein Herz, wie die Pflanzen, und, wie Endymion, war er der Liebling der heiligen Luna. Wie liebte seine Seele all die treuen und freundlichen Götter, die er damals noch nicht mit Namen nannte, aber besser als die Menschen kannte und verstand. Im Arme der Götter wuchs er groß. So fühlte und dichtete er später die Götter der Griechen in die Natur hinein. Aber im Anfang bewegte sich sein Dichten noch in anderen Bahnen. Es war der theologische Beruf, die Stimmung der Klosterschulen von Denkendorf und Maulbronn und vor allem auch die überwältigende Wirkung Klopstocks und Schubarts, was seine ersten Dichtungen mit christlichem Gehalte in Stil und Form jener Dichter erfüllte. Zu Grunde aber liegt ein tief religiöses Empfinden, das unklar noch sich in fremde Formen ergießt. Damals mußte noch die Schönheit der Natur vor dem Gedanken der Unsterblichkeit zu nichte werden.[1]

Aus dem gleichen Jahre aber stammt das erste Gedicht, das seinen Stoff der griechischen Mythologie entnimmt: Hero. Es schließt sich in der Form durchaus den mythologischen Melodramen oder Kantaten an, die sich seit Gerstenbergs Ariadne so großer Beliebtheit erfreuten. Ein dramatischer

[1]) Vgl. das Gedicht: Die Unsterblichkeit der Seele. Litzmanns Ausg. I, 45.

Monolog mit szenischen Bemerkungen. Hero geht ans Meer und erwartet den Geliebten. Stimmungen der Angst und Zuversicht, des Zweifels und des Glaubens wechseln in ihr. Endlich sieht sie ihn von den Wogen an das Land getragen. Aber ihre Fackel beleuchtet einen Toten und verzweifelt folgt sie dem Geliebten in den Tod. Man sieht: es ist ganz die Art der früheren Melodramen. Im einzelnen gemahnt die Behandlung der griechischen Mythologie an Schillers Gedichte.

Aus Schillers Julius und philosophischen Briefen konnte Hölderlin auch jene Gedanken schöpfen, welche seinen künftigen Pantheismus anzeigen. Aber er ging auch auf ihre Urquellen in Leibniz zurück, den er damals eifrig studierte, und auch Plato, den er vergötterte, macht sich geltend. Dazu die christlichen Dichter, Klopstock vor allem. Es sind die Gedanken von der Vollendung, welche das heilige Ziel der Geister ist, von der Liebe, die alles eint und lenkt. Ihr Zauber pflanzte die Sympathie mit der ganzen Natur in die menschliche Seele. So begründete Hölderlin das eigene Naturgefühl mit dem Gedanken der prästabilierten Harmonie. In der Liebe sind die getrennten Geister eins, ist Geist und Natur eins. Die Gedichte, welche die Gedanken einer solchen Weltharmonie aussprechen, sind ganz nach dem Muster von Schillers philosophischen Dichtungen gefertigt.[1]) Sie stammen schon aus der ersten Tübinger Zeit. Die christlichen Klänge verstummen; dafür werden ebenfalls in Anlehnung an Klopstock Töne aus der deutschen und ossianischen Mythologie laut.[2]) Aber schon gewinnen die Bilder der griechischen Mythologie an Raum. 1789 ertönt die erste Hymne an den Genius Griechenlands. Die klassischen Studien, die Hölderlin nun mit Begeisterung zu treiben begann, tragen ihre ersten Früchte. Diese Hymne ist ein wichtiges Denkmal seiner Entwicklung. Denn in ihr verkörpert sich ihm die Shaftesbury-Schiller'sche Idee der Weltenliebe unter Platos überwältigendem Eindruck zum Genius Griechenlands, der auf Liebe ein Reich gründete, der des Orpheus Liebe und den Gürtel der Aphrodite erschuf,

---

[1]) S. 72. 77. 81 u. o.
[2]) Z. B. 79. 85f. 90.

der die Erde und Himmel umfassende Liebe des Mäoniden erweckte. So zeigt sich hier zum erstenmal die bedeutende Erscheinung, daß dem Dichter die griechische Mythologie zum poetischen Bilde seines eigensten Fühlens und Denkens wird. Das unmittelbare Naturgefühl bricht immer stärker hervor. Von den Mutterhänden der freundlichen Natur erbittet er sich Trost. In der Liebe fühlt er Flur und Hain neu geboren. In der Dichtung atmen alle Schöpfungen Leben. Die Stille der Natur wird ihm zur Göttin.[1])

Seine Weltanschauung aber bildet sich an Schiller fort. „Die Künstler" vor allem werden ihm zur Quelle eigener Ideen. Dazu macht Rousseau seine Wirkung geltend. Das Grundmotiv des griechischen Romans erklingt: einst war die Zeit der Liebe und der Freiheit. Nun trat das Gesetz an ihre Stelle; aber die Kunst wird die Zeit der Freiheit und der Liebe wieder bringen.[2]) Denn noch ist das Grundgefühl seines eigenen Lebens das Gefühl der Einheit von Allem mit Allem. Und nun besingt er die auch von Schiller gefeierte Göttin der Harmonie. Das Motto zu der Hymne entstammt dem Ardinghello: Urania, die glänzende Jungfrau, hält mit ihrem Zaubergürtel das Weltall in tobendem Entzücken zusammen.[3]) Heinse hat hier in einem großen Exkurs über die Götter und die Systeme der Griechen den alten Mythos vom Entstehen der Welt und der Geburt der Liebe durch Urania dargestellt. Hölderlins Gedicht weist bis in Einzelheiten auf diese seine Quelle hin. So strömten ihm von allen Seiten die gleichen Ideen zu, die seinem eigenen Lebensgefühle so ganz entsprachen. Harmonia ist die Königin der Welt, ihre Schöpferin und Erhalterin. Ihr Sohn aber ist der Gott der Liebe. Und welcher Gottheit nun auch Hölderlins Hymnen ertönen, es sind doch immer nur verschiedene Namen für den einen Gott. Die Hymne an die Menschheit mit einem Motto aus Rousseau, dessen Naturevangelium tief auf sein Dichten und Denken wirkte, verkündet die kommende Vollendung, da

[1]) Vgl. 97. 99. 100.

[2]) 102 ff.

[3]) Ardinghello, Ausg. von Laube 251. Heinse hat hier auch die griechischen Ideen der Weltseele und des Äthers dargestellt, die Hölderlin später zu seinen höchsten Gottheiten erhob.

die Liebe wieder das Band der Wesen sein wird. Die Hymne an die Schönheit verrät in ihrem Motto die erste Spur der Kantischen Philosophie: die Natur in ihren schönen Formen spricht figürlich zu uns, und die Auslegungsgabe ihrer Ziffernschrift ist uns im moralischen Gefühl verliehen. Diese Hymne feiert in Schillers Stil und Sinn die Schönheit als die in der Natur sichtbar gewordene Erscheinung der Liebe und Weltenharmonie, Urania. Und dem gleichen Gefühl der alles einenden Liebe geben die Hymnen an die Freundschaft, an den Genius der Jugend, an die Freiheit, an die Liebe, begeisterten Ausdruck. All diese Hymnen an allegorische Gottheiten, wie sie freilich schon bei seinen vorbildlichen Dichtern, Klopstock, Schubart und Schiller üblich waren, zeigen doch schon, daß Hölderlin eben der Götter bedurfte, wenn sie ihm auch damals noch so abstrakte Begriffe waren. Die Bilder, Beispiele und Vergleiche aber werden nun immer der griechischen Mythologie entnommen. Und aus der griechischen Mythologie strömen auch die Ideen, wenn er den von Heinse dargestellten Mythos der Liebe erneut, die über dem Chaos schwebte und die Elemente bildete und Welt und Wesen erschuf.

Aus dem eigenen Naturgefühl und den Vorstellungen der griechischen Mythologie bildete sich Hölderlin eine mythologische Naturbetrachtung, die zuerst ohne die Namen der alten Götter zur Erscheinung kam. Da donnert der zürnende Waldstrom hinab, und, Heldengeister, kämpfen die Wolken. Im ehernen Panzer kommt die Riesin, ein majestätischer Fels, heran. Das heilige Tal aber wird von den ewigen Wächtern, den Riesengebirgen, vor Strom und Orkan geschirmt.[1]) Und so wird nun alles mit Seele und Leben erfüllt. Denn in der ganzen Natur wirkt und waltet die Liebe.

Seit 1790 etwa hat Hölderlin die Briefe Jacobis über Spinoza eifrig gelesen. Und nun ist es wohl begreiflich, daß diese Philosophie einen tiefen Eindruck auf ihn machen mußte. Denn sie sprach etwas aus, was schon das innige Naturgefühl des Knaben ahnte. Zweifellos: Spinoza hat sein Gefühl der alles einenden Liebe noch bedeutend verstärkt. Aber einem eigentlichen Spinozismus hat er damals nicht und nie ge-

[1]) 1792. S. 128.

huldigt. Damals stand er noch unter dem Einfluß der Tübinger Theologie. Spinoza deuchte ihm zwar ein großer edler Mann, aber doch nach strengen Begriffen ein Gottesleugner. Mit der kalten Vernunft zwar müsse man auf seine Ideen kommen, dem Glauben des Herzens aber sei das Verlangen nach Ewigem, nach Gott gegeben. Aus diesen Zweifeln helfe Christus, der durch Wunder seine Gottheit bezeuge und Liebe und Weisheit und Allmacht der seienden Gottheit lehre. Die Quelle, aus der Hölderlin seine erste Spinozakenntnis schöpfte, wird hier sehr deutlich.

Hölderlins viel berufener Pantheismus war von Anfang an kein Spinozismus. Und das ist für manche Hölderlinprobleme von großer Wichtigkeit. Man hat sogar versucht, seinen Pantheismus noch im Hyperionfragment der Thalia zu leugnen und ihn auf Rechnung von Schellings Einfluß zu setzen. Das ist nun ganz falsch. Man kann auch in dem Fragment die Spuren seines Pantheismus verfolgen. Vor allem aber muß man eben die Gedichte auch heranziehen, in denen sich von Anfang an ein ähnlicher Pantheismus, wie in den späteren Jahren, wie im vollendeten Hyperion zeigt. Hölderlin selbst hat in einem wenig beachteten Epigramm seinen Standpunkt deutlich genug bezeichnet: Wurzel alles Übels. Einig zu sein ist göttlich und gut. Warum ist die Sucht denn, daß nur Einer und Eines nur sei?[1]) Das ist es: Spinoza lehrte die Einheit, Hölderlin aber die Einigkeit der Natur. Er konnte den Streit und die Disharmonien des Lebens nicht ertragen und wollte im Einklang leben mit allen Wesen um ihn her. Sein Pantheismus ist weniger die Anbetung der göttlichen Natur, als der die Natur einigenden Liebe, welche das Gefühl der Verwandtschaft aller Wesen erweckt. Diese Harmonie der Wesen im Leben zu verwirklichen, dünkte ihm das Ziel und Ende der Geschichte zu sein: die Vollendung der Menschheit. Auch seine weltbürgerlichen Ideen also entflossen seinem Pantheismus. Und noch ein zweites unterscheidet seinen Pantheismus von Spinoza und nähert ihn der Auffassung Goethes und Herders: das ist eine ausgesprochen christlich-religiöse Wendung.

---

[1]) 154.

Hölderlin glaubte die heißersehnte Harmonie im alten Griechenland verwirklicht zu sehen.

Aus der letzten Tübinger Zeit stammt sein Gedicht: Griechenland, ein rührend weher Ausdruck seiner Sehnsucht nach den Tagen des heiligen Griechenlands und der Trauer um seinen Untergang. Hier wird es ganz deutlich, daß Hölderlins Klage um die Götter Griechenlands einem ganz anderen Lebensgefühl entströmt, als die Klage Schillers. Von einem Gegensatz zur christlichen Religion ist bei ihm keine Spur zu finden. Schillers Ruf wurde durch eine ebenso ästhetische, wie theosophische Sehnsucht erregt. Hölderlins Sehnsucht aber war nicht ästhetisch und nicht theosophisch. Er fand sich in der Welt, die ihn umgab, nicht zurecht. Er fühlte, daß Griechenland die Heimat seines Geistes gewesen wäre, der nun in der Fremde irren mußte. Er sah in Leben und Kunst der Griechen die Harmonie, nach der sein innerstes Wesen verlangte. Und dann: sein dichterisches Naturgefühl erlebte die griechischen Götter wirklich in der Natur. In ihm selbst erneute sich der mythische Prozeß, der den Göttern das Dasein gab. Und darum ist die so oft angestimmte Klage um den Untergang der griechischen Götter bei niemandem von so persönlichem Weh und von so erlebter Wahrheit erfüllt, wie bei Hölderlin. Sein ruheloser Geist konnte nur für Zeiten in Dichtung und Natur eine Heimat finden. Und dafür dankt er der schaffenden, heiligen, ewigen, freundlichen, unentweihten, jugendlichen, allbelebenden, weisen, mütterlichen Natur. Und darum fühlte er sich in dem Reiche geborgen, wo ein edler Geist um die Majestät des Unsichtbaren den Schleier der Dichtung webt. Vor Homer stand die Natur mit abgelegter Hülle, und er bekleidete sie mit menschlichem Gewande. Wenn ihm die Geister der Titanen des Altertums emporstiegen und ihm das tiefe Sehnen der Liebe gestillt wurde, wo sich im Schönen das Göttliche verhüllt, dann fühlte auch Hölderlin noch den Gott der Jugend über sich walten.[1]) Aber die eiserne Notwendigkeit ist allein die Mutter die Heroen.[2])

---

[1]) Vgl. 136f. 142.

[2]) 138f. Ein Gedanke Schillers!

Neben den Griechen war es besonders die Kantische Philosophie, die ihn auf dem Tübinger Stift beschäftigte. Diese Philosophie kam seiner Natur nicht so entgegen, wie etwa Plato oder Spinoza. Er hat denn auch recht eigentlich mit Kant gerungen, ehe er dessen Gedanken für die eigene Weltanschauung fruchtbar machen konnte. Und der Hyperion ist geradezu als ein Protest gegen den Idealismus anzusehen, der die Natur unterdrückt. Der Gegensatz von Geist und Natur soll durch die Liebe überbrückt werden, aber es bleibt doch ein Gegensatz, der die Einigkeit der Natur aufhebt. Der Idealismus hat ein fremdes Element in das Thaliafragment des Hyperion gebracht.

Hölderlin hat sich schon die letzten Jahre seines Tübinger Aufenthaltes mit Plänen und Entwürfen zu diesem griechischen Romane getragen. Was er in ihn hineinlegen wollte, das hat er seinem Freunde Neuffer einmal gestanden. Neuffer hatte ihm, ganz offenbar von Herder inspiriert, seine Ansichten dargelegt, warum der Dichter auch in unsern Zeiten noch Neues sagen könne. So lange die Philosophie und Moral noch verschleierte Gottheiten nährt, so lang die Natur nicht in allen ihren Formen versinnlicht worden ist, so lange muß der Dichter noch ein reiches Feld für Entdeckungen haben, wenn Imagination, Herz und Beobachtungsgabe ihm nicht versagen.[1]) Hölderlin stimmte freudig zu. Er lebte damals Götterstunden im Schoße der beseligenden Natur. Oder folgte dem herrlichen Geiste Platos in die Tiefe der Tiefen, wo die Seele der Welt ihr Leben in die tausend Pulse der Natur versendet, wohin die ausgeströmten Kräfte nach ihrem unermeßlichen Kreislauf zurückkehren, oder er lauschte der himmlischen Weisheit des göttlichen Sokrates, was die heilige Liebe

---

[1]) An Hölderlin, Litzmann Briefe S. 160. Neuffer selbst hat in seinen Gedichten, Stuttgart 1805, eine „Erklärung einiger mythologischer Stellen“ (S. 235) gegeben, in welcher er ausführte: die Mythologie ist von jeher als eine Sprache und ein gefälliger Stoff der Poesie betrachtet und behandelt worden. Das Abstrakte, Unbegrenzte und Formlose ist der Kunst fremd. Jene zarten Gebilde, jene sinnreichen Geschöpfe der Phantasie, welche die Mythologie aufstellt, geben ihr Leben und Gehalt. Deshalb konnte und mochte er sie auch nicht aus seinen poetischen Versuchen entfernen.

sei. Und ein Funke der süßen Flamme, die ihn in solchen Augenblicken wärmte, sollte auch das Werkchen erleuchten, in dem er lebte und webte. Man sieht: es ist der griechische Pantheismus, die Idee der Weltseele und der Weltliebe, was ihn so gewaltig bewegte. Aber das erste Fragment des Hyperion hat doch zu viel vom Geiste des Idealismus erhalten, um ein voller Ausdruck dieser pantheistischen Weltanschauung zu sein. Und das ist offenbar die Lösung der Frage. Zweifellos ist ein dualistisches Element in dieser Dichtung, aber es ist durch den Idealismus hineingekommen und dem Dichter fremd. Überall bricht denn auch seine eigene Weltanschauung hervor, welche den Gegensatz von Geist und Natur nicht fassen, nicht erleben kann. Gleich das erste Kapitel beginnt mit dem Selbstbekenntnis des Dichters, wie die Schule des Schicksals und der Weisen — wir sagen: die Schule des Idealismus — ihn von Homer und seinen Göttern abfallen ließ und ihn tyrannisch machte gegen die Natur. Der Geist wollte sich mit Sinnen und Welt nicht versöhnen. Da wird er von einem weisen Manne belehrt: wohl soll der Geist mit dem höchsten Maße des göttlichen Ideals die Dinge messen und die widerstrebende Natur sich unterwerfen. Aber in allem, was da ist, begegnet unserm Geiste ein verwandter Geist. Seine Hülle ist die Schönheit. Der reine Geist mußte vom Widerstande beschränkt werden, um das Gefühl des eignen Lebens zu erhalten. Aber ein zweiter Trieb drängt uns zur Vernichtung der Natur. Die Liebe löst den Streit von Geist und Sinnen auf.[1] „Wenn dem Geistigen in dir die Phantasie ein Zeichen erschafft, und goldene Wolken den Äther des Gedankenreichs umziehen, bestürme nicht die freudigen Gestalten.“ Die Götter! Denn in der Schönheit kommt dir die Wahrheit entgegen. Aber das Vollkommene soll werden. Darum überwinde der Geist die Natur, wenn er auch in ihr, wie in einem Spiegel, sein Ebenbild erschaut. Denn er will das Unendliche finden.

Im Thaliafragment werden jene beiden Ideale des Daseins aufgestellt, die Schiller nicht viel später in seiner großen Abhandlung aufstellte: das Ideal der Natur und das Ideal der

---

[1]) Schiller!

höchsten Bildung. Vom einen zum andern bewegt sich der Mensch. Hyperion aber sehnt sich nach dem entschwundenen Ideale der Natur, das im alten Griechenland verwirklicht war. Bis ihn die Liebe von der ewigen Wiederkehr aller Dinge überzeugt. Was einst Gabe der Natur war, wird errungenes Eigentum der Menschheit sein. Einst wird das Vollkommene sein und die große Vereinigung alles Getrennten. Und Hyperion fühlt den allgemeinen Geist in der Natur, wo das Licht und die Erde und der Himmel und das Meer uns umgibt. Nach dem Tode der Geliebten mahnt es ihn aus dem Innern des Hains und ruft ihn aus den Tiefen des Meeres und der Erde: warum liebst du nicht mich? Und er weint selige Tränen vor der verschleierten Geliebten, der unergründlichen Natur, und Meer und Äther schließen ihm die Pforten des Unsichtbaren auf.

Der Gegensatz von Geist und Natur also konnte über Hölderlin keine Gewalt gewinnen, denn er fühlte allzu stark die innige Verwandtschaft des eignen Geistes mit der Natur. Ein Geist ist in allem. Und aus diesem Naturpantheismus bildete sich Hölderlin eine selbsterlebte Naturmythologie.

In der ersten Diotimafassung wird das Ideal einer ästhetischen Kirche aufgestellt, in der die gemeinsamen Feste der Heiligen aus allen Zeiten und Landen die Geister durch Bild und Gesang vereinigen sollen. Und mit den Heiligen wird die liebe Erde und die Sonne des Himmels, der Äther und das heilige Wasser gefeiert und besungen. Den einen, dem wir huldigen, nennen wir nicht; ob er gleich uns nah ist, wie wir uns selbst sind. Ihn feiert kein Tag, kein Tempel ist ihm angemessen, der Einklang und das unendliche Wachstum unserer Geister feiert ihn allein. Der Dichter aber verehrt den unendlichen Geist in seinen Offenbarungen: Erde und Sonne und Äther und Wasser. Diese neuen Gottheiten nehmen auch bald die Namen der griechischen Götter an.

Der Zeit des Thaliafragmentes muß auch das Gedicht an die Natur gehören. Es erzählt von dem einstigen Einklang des Dichters mit der Natur, deren Seele ihm im Titanensang der Ströme und der Fahrt des Sturmes durch die Berge erschien. Nun aber ist ihm die freundliche Natur gestorben. Nicht für lange. Das große Erlebnis seines Daseins, die Liebe

zu Diotima, erweckte ihm wieder die Natur. Und wie der Allvater — die Sonne — von seiner lichten Höhe zum Meere hinunter steigt, so kehrt er nun zur Natur zurück, die ihn wieder gleich einer Schwester anlächelt. Nun tanzt voll Freude und Liebe die Erde im lächelnden Äther, und grüßt den Geliebten, den heiligen Tag, wenn er vom Siege der Schatten über die Berge flammt. Dann aber schlummert sie ein. Denn Helios hat die glühenden Rosse längst zur Ruhe gebettet, und die freundlichen Helden des Himmels, Perseus dort und Herkules, sie wallen in stiller Liebe vorbei. So kleidet sich nun die mythische Naturbetrachtung des Dichters in die Formen der griechischen Mythologie, denn sein Geist lebte in Griechenland. Die griechischen Götter sind ihm nicht mehr Bilder und Vergleiche, er sieht sie und erlebt sie wirklich in der Natur. Indem er sich in sie hineinfühlt und ihm das eingefühlte Leben zum Leben der Gottheit wird, erneut er in sich den mythologischen Prozeß, dem auch die griechischen Götter ihr Dasein danken.

Von nun an bricht das allbeseelende und vergöttlichende Naturgefühl überall hervor. Man sehe die Gedichte: Der Wanderer, die Eichbäume. Da schleicht das hagere Gebirg fernhin, der Wald springt in die Luft. Und wie Pygmalions Arm um die Geliebte, schlingt der Olymp den wärmenden Arm um die Erde. Wie Aurora den Tithon, umfängt ihn fröhlich und warm die Vaterlandserde. Fröhlich baden im Strome den Fuß die glühenden Berge. Die Eichbäume sind die Söhne des Berges, sie stehen wie ein Volk von Titanen und leben, jeder ein Gott, in freiem Bunde zusammen.

Bald darauf ertönt die erste Hymne an die Gottheit, der von nun an seine höchste Verehrung galt: „An den Äther".

Heinse hat an der schon bezeichneten Stelle eine Schilderung des griechischen Ätherglaubens gegeben. Die großen Dichter der Griechen meinten, wir schöpften die bewegende Kraft mit dem Atem aus der Luft, und nannten sie Zeus. Sophokles sagt: Zeus, der alles faßt, in alles dringt, uns näher verwandt ist, als Vater, Mutter, Bruder und Schwester. Und Euripides: Siehst du über und um uns den unermeßlichen Äther, der die Erde mit frischen Armen umfängt? das ist Gott! Aristophanes: Unser Vater Äther,

heiligster aller Lebengeber. Und Pindar: Eins das Geschlecht der Menschen! Eins das der Götter! Alle beiden atmen von einer Mutter. Die Orphiker verehrten den Äther als Zeus und stimmten Hymnen auf ihn an. Eine orphische Hymne ist auch Hölderlins Gedicht, in griechischem Versmaß, von griechischen Vorstellungen erfüllt. Auch ihm ist der Äther der alliebende Vater, der ihm den heiligen Odem eingoß, der die Wesen nährt und alles mit der beseelenden Luft durchdringt. Darum lieben ihn alle Wesen der Natur und streben ihm zu. Auch der Mensch möchte in seinen Gärten wohnen. Denn kein Element vermag ihm sonst zu genügen, erfreut sich auch das Herz an den Kräften des Meergotts. Von nun an hat Hölderlin immer wieder den heiligen Äther angebetet, der die Einigkeit der Natur begründet und das Symbol der Liebe ist. Der Äther wurde auch in Schellings Naturphilosophie die allbeseelende Gottheit.

Und noch andere Götter kamen dazu. Das Licht. Hölderlin machte wirklich die Naturkraft der Sonne zu einer persönlichen Gottheit, wie die Griechen. Denn so erlebte er die Natur. Beim Sonnenuntergang dichtet er dem Sonnengotte ein Lied: eben noch sah er, wie der entzückende Götterjüngling im Goldgewölk die jungen Locken badete und sein Abendlied auf himmlischer Leier spielte. Doch fern ist er zu fremden Völkern, die ihn noch ehren, hinweggegangen. An griechische Kosmogonie schließt sich das Gedicht: „Der Mensch“ (1798). Die Erde sproßte aus den Wassern, mit Helios erzeugte sie ihr schönstes Kind, den Menschen. Mutter Erde und Vater Helios also sind seine Eltern. Die Erde ist denn auch die dritte Gottheit, die Hölderlin neben Licht und Äther anbetete. Es ist eine Dreieinigkeit, denn sie alle sind nur Offenbarungen der einen Gottheit, der Göttermutter, der alles umfassenden, allbelebenden, heiligen Natur.

Das ist Hölderlins pantheistische Naturmythologie. Es ist ihm heiliger Ernst mit ihr. Er ruft die Götter nicht zu dichterischem Spiele an: die scheinheiligen Dichter mögen von den Göttern nicht sprechen. Sie haben Verstand und glauben nicht an Helios, noch an den Donnerer und den Meergott. Tot ist die Erde. Und die Götter zieren nur das Lied, wenn schon aus ihrem Namen die Seele schwand. Mutter

Natur ist nur ein großes Wort. Nirgends vielleicht tritt der heilige Ernst so klar hervor, mit dem Hölderlin die Kräfte der Natur als Götter verehrte. Die griechischen Götter und die eigenen Naturgottheiten flossen ihm in eines zusammen. Denn auch sie sind die Kräfte der Natur, die Sonne und der Äther und die Erde. Ein Gedicht: „Die Götter", preist denn auch die friedenbringende Kraft des Äthers und des Helios.[1]) Und Achill wird von dem Dichter darum beneidet, daß er all sein Leid einem der Himmlischen, der göttlichen Mutter, klagen und von ihr Trost empfangen konnte. Auch er liebt ja die guten Götter, das heilige Licht und die Erde und den Vater Äther. Mögen sie doch sein Flehen erhören, sein Leiden sänftigen, daß er ihnen für alles Gute danken könne, was er von ihnen empfing.[2])

In diesen Jahren wendet sich Hölderlins Liebe auch wieder dem Wasser zu, das er schon im Hyperionfragment als Gottheit angerufen hatte. Die Ströme, an deren Ufern er in diesen Jahren weilte, der Main und der Neckar, gaben ihm diese Liebe ein. Er personifiziert sie zu ganz menschlichen Wesen, nennt sie Wanderer und Jünglinge, stolz und glücklich, oder traurig froh. Der gefesselte Strom ist ein Bild des menschlichen Lebenslaufes, wie der Strom in Mahomets Gesang. Hölderlin hat sehr bezeichnender Weise den gefesselten Strom bei einer späteren Umarbeitung „Ganymed" genannt.[3])

Im Hyperion sammeln sich alle Strahlen von Hölderlins Weltanschauung. Er ist ihr reinster und vollster Ausdruck. Man wird kaum eine Idee und ein Gefühl in ihm vermissen, das die Gedichte vereinzelt ausgesprochen haben. Alles mündet in ihn ein. Sein Grundmotiv ist der Weg von der Natur zum Ideal: Ideal wird, was einst Natur war. Sein belebender Geist ist die allumfassende Liebe, seine Stimmung ist die unendliche Sehnsucht nach der Schönheit Griechenlands. Dieser Roman ist die Form geworden, in der nun der Dichter seinen vollendeten Pantheismus darstellen konnte. Dieser

---

[1]) 215.
[2]) 204 f.
[3]) Siehe die Ausgabe von Paul Ernst 289.

Pantheismus aber, der seinen Ursprung in dem tief religiösen Naturgefühl Hölderlins und in seiner Jugendbildung an Schiller, Leibniz, Spinoza und den Griechen hat, ist durch die große Liebe zu Diotima vollendet worden. Es bedurfte nicht der Naturphilosophie Schellings; die Wiederbegegnung mit Schelling und das getreuliche Verfolgen seiner Schriften mag ihn gefestigt haben. Aber mehr auch nicht. Kein neues Element ist wahrzunehmen, das von dorther gekommen wäre. Auch die Verehrung des Äthers, des Lichtes und der Weltseele fällt schon vor Schellings Zeit. Schelling hat die erste Wendung zum Pantheismus in seiner Schrift: „Vom Ich als Prinzip der Philosophie“ 1795 gemacht. Es ist eine idealistische Umdeutung des Spinozismus, und es ist schlechtweg nichts darin enthalten, was Hölderlin hätte fördern können. Als aber Schelling in seinen Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre den ersten Entwurf einer Naturphilosophie gab, deren Verlebendigung der Natur allerdings die Verwandtschaft mit Hölderlins Anschauung zeigt, da hatte Hölderlin schon in seinem Hyperionfragment wie auch in seinen Gedichten den eigenen Pantheismus ausgesprochen. Die Idee des Äthers, welcher der gemeinsame Geist aller Wesen ist, der die Seele des Menschen und der Natur, die Weltseele ist und daher das innige Verwandtschaftsgefühl von Mensch und Natur erweckt, stieg schon hier mit Klarheit auf. Und dazu kam die Verehrung des Lichtes und der Erde. Denn wie der Äther ist das Licht das alles erfüllende und umfließende Element, das einigende Band der Welt. Die Erde aber verbindet den Menschen mit allen anderen Geschöpfen der Natur, denn sie ist ihre gemeinsam nährende Mutter. Äther, Licht und Erde bedingen die Einheit der Natur, und darum ist ihre göttliche Verehrung Hölderlins Pantheismus, der die Liebe ist. Dieser Pantheismus ist auch in dem vollendeten Roman der gleiche geblieben. Eines zu sein mit allem was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden. Die Welt ist nicht dürftig genug, um außer ihr noch Einen zu suchen. Wenn sie eines Vaters Tochter ist, die herrliche Natur, ist das Herz der Tochter nicht sein Herz? Ihr Innerstes ist’s nicht Er? Und so wird

die Natur, die wandellose, stille und schöne, selige, mitleidige, vollendete, lebendige Natur als die Gottheit verehrt, der Dank und Opfer gebührt. Wie eine naturmythologische Deutung der Dreieinigkeit aber ist es, wenn Hölderlin nun immer wieder und wieder die drei Götter der Natur, Äther, Erde und Sonne, als die Ausstrahlungen der einen Gottheit, der allumfassenden Natur, feiert und anbetet. Es sind die heiligen Kräfte des Himmels und der Erde, die Kräfte der Höhe, die schweigenden Götter der Natur. Die heilige Luft, Schwester des Geistes, der feurig mächtig in uns waltet und lebt, die Allgegenwärtige, Unsterbliche, welche die Sterne beseelt. Das heilige Licht, das ruhelos in seinem ungeheuren Reiche wirksam, ein Gott, dort oben wandelt, freundlich und groß, und wunderbar mit seiner Kraft und seinem Geist die Welt und uns erfüllt. Die heilige Erde, ein herrlich lebend Wesen, die immer treuer liebende Hälfte des Sonnengottes, ursprünglich vielleicht inniger mit ihm vereint, dann aber durch ein allwaltend Schicksal geschieden von ihm, damit sie ihn suche, sich nähere, sich entferne, und unter Lust und Trauer zur höchsten Schönheit reife. O seid willkommen, ihr Guten, ihr Treuen, ihr Tiefvermißten, Verkannten! Kinder und Älteste, Sonn' und Erd' und Äther mit allen lebenden Seelen, die um euch spielen, die ihr umspielt, in ewiger Liebe! O nehmt die alles versuchenden Menschen, nehmt die Flüchtlinge wieder in die Götterfamilie, nehmt in die Heimat der Natur sie auf, aus der sie entwichen!

Denn das ist das unerträgliche Schicksal, das auf Hyperion lastet: daß der Mensch aus dem Verbande der Natur getreten ist. Nur die Priester der Natur fühlen noch ihre innige Verwandtschaft mit Blumen und Tieren, den Elementen und den Göttern der Natur. Aber auch Hyperion fühlt sie nur in Feierstunden. Wieder ertönt hier die Klage, daß die Schulen der Wissenschaften ihn lehrten, sich von dem zu unterscheiden, was ihn umgibt. Nun ist die ewig einige Welt hin. Die Natur verschließt die Arme. Und der Mensch steht, ein Fremdling, vereinzelt in der schönen Welt, ausgeworfen aus dem Garten der Natur, die er nicht versteht. Der Himmel ist ausgestorben, entvölkert. Der Mensch ehrt nicht mehr die Götter der Natur. Das ist einst anders gewesen. In den

Zeiten des alten Griechenlands, als das Band der Liebe noch Götter und Menschen umschlang. Nie hat die verzehrende Sehnsucht nach den Tagen der Götter und Heroen ergreifendere Töne gefunden. Und nie hat ein Dichter aus tieferem Naturgefühl gegen den naturfeindlichen Idealismus protestiert. Aber es soll wieder anders werden. Eine neue Kirche soll aus den befleckten alten Formen hervorgehen, wenn das erwachte Gefühl des Göttlichen dem Menschen seine Gottheit wieder bringt. Der Name der neuen Gottheit aber ist Schönheit. Die Liebe gebar Jahrtausende voll lebendiger Menschen. Die Freundschaft wird sie wieder gebären. Von Kinderharmonie sind einst die Völker ausgegangen, die Harmonie der Geister wird der Anfang einer neuen Weltgeschichte sein. Denn die Schönheit flüchtet sich aus dem Leben der Menschen herauf in den Geist. Ideal wird, was Natur war. Und an diesem Ideale, dieser verjüngten Gottheit, erkennen sich die Genien und sind eines in ihm. Dann wird nur eine Schönheit sein, und Menschheit und Natur wird sich in eine allumfassende Gottheit vereinen.

Ideal ist, was einst Natur war. Schön kamen die Athener aus den Händen der Natur. Das erste Kind der Schönheit ist die Kunst. In ihr verjüngt und wiederholt der göttliche Mensch sich selbst. Er will sich selber fühlen, darum stellt er sich seine Schönheit gegenüber. So gab der Mensch sich seine Götter. Denn im Anfang war der Mensch mit seinen Göttern eins. So erklärt hier Hölderlin das Entstehen der griechischen Mythologie durch eine ästhetische Wendung des Idealismus, der die Natur aus dem Willen des Ich, sich selbst zu fühlen, ableitete.[1])

Der Schönheit zweite Tochter ist Religion. Religion ist die Liebe der Schönheit. Der Weise liebt sie selbst. Das Volk liebt ihre Kinder, die Götter, die in mannigfaltigen Gestalten ihm erscheinen. So war es bei den Athenern. Das zeigt sich deutlich, wenn man nur die Gegenstände ihrer heiligen Kunst und die Religion betrachtet, womit sie ihre

---

[1]) Vgl. auch Schillers Künstler, die für Hölderlins Ästhetik besonders wichtig sind. Zu Hölderlins Anschauung von Philosophie, Kunst und Religion vgl. Briefe 494. Das Ideal der Bildung, das hier wie auch sonst noch aufgestellt wird, hat Hölderlin mit der Romantik gemein.

Gegenstände liebten und ehrten. Kunst und Religion der Athener sind die echten Kinder ewiger Schönheit, vollendeter Menschennatur. Das unterscheidet sie von Ägyptern und Goten.[1]) Dieses dichterisch-religiöse Volk aber mußte auch ein philosophisches Volk werden. Denn die Dichtung ist Anfang und Ende der Philosophie. Und so läuft am Ende auch wieder das Unvereinbare in der geheimnisvollen Quelle der Dichtung zusammen. Die Bedingung der griechischen Schönheit aber war die Freiheit.[2]) Und nur in einem Freistaat kann die Theokratie des Schönen wohnen. Also gilt es für Hyperion, das neue Griechenland zu befreien, damit die neue Gottheit werden kann. Das Werk der Befreiung scheitert an der Unwürdigkeit der Kämpfer. Ihm aber hat das tiefste Erlebnis der Liebe die verlorene Einheit mit der Natur wieder gewonnen. Den Traum von Menschendingen hat er ausgeträumt. Aber der lebendige, gegenwärtige Olymp wird seine Heimat, die heilige Natur mit ihren Göttern, Sonne und Äther und Erde. Es lösen sich alle Dissonanzen der Welt in ihrer ewigen Harmonie. Und inniges, ewiges, glühendes Leben ist alles.[3])

Wenn eine Steigerung über den Hyperion hinaus noch möglich ist, so ist es das Fragment Empedokles. Der Formidee nach vielleicht der gewaltigste Versuch, den je ein deutscher Dichter gemacht hat, um das Drama wieder zur Höhe der Griechen zu erheben. Hier sollte der tragische Stoff

---

[1]) Vgl. Schiller.

[2]) Vgl. Winckelmann und Herder. Auch Hegel teilte diese Auffassung.

[3]) Es ist das Charakteristische von Hölderlins Naturbetrachtung, daß sich alles Ruhende der Natur ihr in Leben und Bewegung umsetzt. Das Gebirge steigt, es wogt und rauscht sein grüner Wald von Tal zu Tal hinunter. Alles Nebeneinander wird zu einem Nacheinander, sodaß die ganze Natur eine unendliche Folge, ein ewiges Werden, gleichsam flüssig wird. Alles glüht und fließt und bebt und quillt. In den Blumen steigt die Natur empor. Es wächst und knospt und grünt. Hölderlin hat ja auch die alles in Bewegung auflösenden Kräfte der Luft und des Lichtes besonders verehrt. Oft werden auch die Naturbetrachtungen ganz mythologisch, indem die Wesen und Erscheinungen der Natur vermenschlicht oder vergöttlicht werden. Diese Darstellungen schließen sich oft auch an die griechische Mythologie an, wie auch die Namen der griechischen Götter oft für die Kräfte der Natur eintreten.

in lauter großen, selbständigen Tönen, harmonisch wechselnd fortschreiten.[1]) Aber auch die tragische Idee ist von unermeßlicher Tiefe. Und wieder gipfelt das Ganze in der Verkündigung einer neuen Mythologie. Empedokles auf dem Äthna. Sein königlicher Bruder hat ihn mit Schmach und Fluch aus der Stadt verwiesen. Dieser Streit der feindlichen Brüder sollte offenbar ein Symbol für die von der Erde geflohene Liebe sein, die Empedokles sucht, für die er sich opfert. Er war im Schoße der Natur aufgewachsen, und wenn er die Götter der Natur mit Namen nannte, dann wurde sein Gesang ein dichtendes Gebet. Dann aber lernte er Leben und Menschen kennen, wie alles in Aufruhr und Unfrieden war, und nirgends die Liebe unter ihnen wohnte. Und da ging es ihm auf: der Gott wollte sich von seinem Volke scheiden. Und er ging hin, ihn zu sühnen. Aber es ist zu spät. Die Zeit ist am Ende. Es bleibt nichts übrig, als die verlorene Einigkeit in der freiwilligen Vereinigung mit der Natur zu finden, den Opfertod der Liebe zu sterben. Und darum will er sich in den Äthna stürzen. Und schon fühlt er sich wieder einig mit der Natur, versöhnt mit ihren Göttern. Da naht die letzte Versuchung, aber auch der letzte Versuch, schwere Schuld von ihm abzuwenden. Manes aus Ägypten, wo das ernste Saitenspiel Uraniens klingt, und sie das Buch des Schicksals öffnen, lehrt den Todbereiten: nur einem ist es recht in dieser Zeit, nur einen adelt die schwarze Sünde. Ein Größrer ists denn ich, aus Licht und Nacht ist er geboren. Um ihn gährt die Welt. Himmel und Erde stehen in Aufruhr und Empörung. Der eine aber, der neue Retter, faßt des Himmels Strahlen ruhig auf, liebend nimmt er, was sterblich ist, an seinen Busen, und milde wird in ihm der Streit der Welt. Die Menschen und die Götter söhnt er aus. Daß aber der Sohn nicht größer als die Eltern sei und nicht der heilige Lebensgeist gefesselt bliebe, so lenkt er aus, der Abgott seiner Zeit, zerbricht sein eigen Glück und gibt, was er besaß, dem Element, das ihn verherrlichte, geläutert wieder. Bist du der Mann? derselbe? Bist du der? Empedokles ist es nicht. Und darum ist sein Opfertod eine tragische Schuld.

---

[1]) Briefe S. 500. Vgl. 538.

Diese Verkündigung Christi gibt dem Drama eine welthistorische Perspektive. Sie ist eine weitere Stufe in der Entwicklung des Dichters. Er war vom Christentum ausgegangen, aber dem Christentum, das in alten Dogmen und Formen steckt. Nun kehrt er zum Christentum zurück, aber auf einer höheren Stufe. Er hatte den Streit und die Trennung von Göttern und Menschen als schwerstes Schicksal empfunden. Er hatte die Brücke der Versöhnung in der Liebe erblickt, und nun steigt er über das eigene Griechentum hinaus, nicht etwa um in den Schoß der Kirche zu kehren, sondern um im Christentume die Vollendung des Griechentums und den Anfang einer neuen Weltgeschichte zu erblicken. Die Götter und Menschen waren schon einmal in Griechenlands Blütezeiten einig. Christus wird sie wieder vereinigen.

Die christliche Idee steht auch über dem größeren Fragment vom Tode des Empedokles. Hier aber ist die letzte Stufe erstiegen, Christentum und Griechentum zu höherer Einheit geschlossen, indem ein Christentum der Natur, ein dogmenloses, lebendiges, eine christliche Naturmythologie verkündet wird. Der Empedokles ist in gewißem Sinne eine unmittelbare Fortsetzung und Steigerung des Hyperion. Das muß man beachten. Empedokles begann da, wo Hyperion aufhörte. Wie Hyperion am Ende, so lebte Empedokles im gegenwärtigen Olymp, der Götterfreund, mit der heiligen Erde und dem Licht und dem Äther, im Einklang mit der großen Natur. Ihn, den Innigliebenden, liebten die Genien der Welt. Darum wird ihm das geheimnisvolle Leben der Natur in allen seinen Kräften gegenwärtig. Er vermag sie zu beherrschen. Damals bat er die Götter, wenn er sein heiliges Glück nicht mehr ertragen könnte, wenn ihm des Geistes Fülle zu Torheit und Übermut würde, ihm ein unerwartetes Schicksal zu senden, zum Zeichen, daß die Zeit der Läuterung gekommen sei. Und die Zeit kam. Die große Liebe, die ihn mit den Menschen einst verband, schwindet dem Unbedürftigen, den die Götter so sehr geliebt haben, daß er des Unterschiedes ganz vergaß und sich allein fühlte in seiner eignen Welt. Der Allmitteilende ist ein Eigenmächtiger geworden, er entweihte den Bund mit der Natur. Ihre Genien sollten ihm Knechte sein; er machte sich zu ihrem Herrn. Das heißt: er ist ein

Symbol der Menschheit, welche im Übermut von der Natur abgefallen ist. Und so verkündete er dem Volke: ihr ehrt mich mit Recht. Denn die Natur ist stumm. Die Götter, die Sonne und Luft und Erde, leben fremd umeinander, und getrennt sind Menschen und Götter. Ich aber bin das Band der Welt. In mir einten sich die Kräfte der Menschen und der Götter. Ich bin die Liebe. Ich allein bin Gott. Aber die geschändete Natur rächt sich an dem Übermütigen, den sie allzu sehr geliebt hat. Ihre Rache ist Schweigen. Er findet nicht mehr die Götter in ihr, ihm strömen die Quellen des Lebens nicht mehr. Ein Geächteter ist er und ganz allein. „Einsam, einsam, einsam!“ Allein zu sein und ohne Götter aber ist der Tod. Ein zweiter Tantalus! Wie er sich denn selbst auch nennt. Und an Goethes Parzenlied, das auf Hölderlins Denken und Dichten tiefen Eindruck machte, gemahnt das Schicksal dieses von den Göttern allzu sehr geliebten Mannes. Da packt ihn die Reue, und demütig kehrt er zur Natur zurück. Er will den Opfertod sterben, um nicht ohne Liebe zu leben und ohne den Genius. Und noch einmal kehrt die schöne Zeit wieder. Die Natur nimmt ihn verzeihend auf und offenbart sich ihm noch einmal. Und diese letzte Offenbarung nun verkündet der Sterbende dem Volke, bevor er sein Leben der Natur zurückgibt und den Opfertod für die Menschheit stirbt, auf daß ihr Leben sich in der Natur verjünge: o gebt euch der Natur ehe sie euch nimmt. Der Geist sehnt sich aus dem alten Gleise, die Zeit der Verjüngung kam. Vergeßt die von den Vätern geerbten Gebräuche und Gesetze. Vergeßt die Namen der alten Götter: und hebt, wie Neugeborene, die Augen auf zur göttlichen Natur. Wenn ihr sie von neuem erlebt habt, beginne ein neues Leben. Dann laden die Genien der Natur euch zu frohen Festen, und mit Sonne und Äther fühlt ihr neu die himmlische Verwandtschaft. Sie kehren zurück. Sie sinds! Die lang entbehrten, die lebendigen, die guten Götter! Diese Todesbotschaft des Empedokles ist das Evangelium einer neuen Mythologie. Der Mensch soll die Götter von neuem aus sich heraus in der Natur erleben und sie nicht als Erbe der Väter hinnehmen. Das ist der große Gedanke der Verjüngung. Er soll die Liebe in der Natur erleben. Die neue Mythologie ist ein Christentum der

Natur. Keine Vernichtung, sondern eine Verjüngung der griechischen Mythologie. Hat doch Hölderlin selbst die griechischen Götter in der Natur erlebt.

Eine Steigerung über den Empedokles hinaus war nicht mehr möglich. Es folgte ein Niedergang. Wohl hat Hölderlin noch neue Töne und neue Formen gefunden, die niemand vor ihm gekannt hatte. Aber seine Gedichte bringen an ideellem Gehalte nichts eigentlich neues mehr. Es kamen auch bald die Zeiten der Umnachtung. Sein tiefstes Erlebnis lag hinter ihm. Es blieb die Sehnsucht nach dem alten Griechenland und seinen entflohenen Göttern, den einstmals gegenwärtigen, die nun in einer anderen Welt leben und wenig der Menschen achten. Es blieb auch die Anbetung der „einigen drei Gottheiten der Natur“: Sonne, Äther und Erde.[1]) Aber die Gestalt Christi tritt nun mit immer größerer Deutlichkeit aus dem Dunkel. War sie ihm schon bei einer festlichen Gelegenheit nach langem Vergessen wieder aufgestiegen und zum Symbol des Wesenbandes, der allumfassenden Liebe geworden,[2]) auf der sein Pantheismus ruhte, so hat ihm der Empedokles offenbar wieder die Erinnerung an die christliche Gottheit wachgerufen. Nun taucht sie immer wieder gleich einer Vision auch in den Zeiten der Umnachtung vor seinem Geiste auf. Als die Götter aufwärts stiegen und der Vater sein Angesicht von den Menschen wandte, als zuletzt ein stiller Genius erschienen war, der himmlisch tröstend des Tages Ende verkündete und schwand, da ließen die Götter zum Zeichen, daß sie einst dagewesen und wieder kämen, den Menschen zwei Gaben zurück: Brot und Wein. So knüpft sich das tiefste Mysterium des Christentums an die griechische Mythologie. Die Weissagung von den Kindern Gottes wird einst erfüllt werden, wenn unser Vater Äther jeden erkannt hat und allen gehört. Indessen aber kommt des Höchsten Sohn als Fackelschwinger unter die Schatten herab. Selige Weise sehn's; ein Lächeln aus der gefangenen Seele leuchtet, dem Licht tauet ihr Auge noch auf. Sänfter träumt und schläft in Armen der Erde der Titan, selbst der neidische,

---

[1]) Vgl. 218ff. 229. 231. 233. 238f. 241. 245. 255. 257. 271.

[2]) S. 191. 1799.

selbst Cerberus trinket und schläft.[1]) Man sieht: in dem verwirrten Geiste des Dichters verschwimmen die Gestalten der christlichen und der griechischen Mythologie mit den Göttern der neuen Naturmythologie. Und unter den alten Göttern sucht er nun nach einem, den er liebt, den letzten ihres Geschlechtes. Mein Meister und Herr! O du, mein Lehrer! was bist du ferne geblieben? Wohl ist Christus des Herakles und des Bacchus Bruder, und sein Vater herrscht über allen. Aber an Christus hängt einzig nun seine Liebe, dem letzten des Göttergeschlechtes. Diese unmittelbare Verbindung von Griechentum und Christentum ist echt romantisch.[2])

Hatte Hölderlin in dieser Dichtung den griechischen Göttern zu Gunsten Christi entsagt, so entsagte er schließlich auch den neuen Göttern der Natur zu Christi Gunsten. Auf Patmos steigen ihm Erinnerungen an Christus und seine Apostel auf. Und das Ende ist: wir haben der Mutter Erde gedient und haben dem Sonnenlichte gedient! Unwissend. Der Vater aber, der über Allem waltet, liebt, daß der feste Buchstabe gepflegt und Bestehendes gut gedeutet werde. Dem folgt deutscher Gesang. Mit Staunen und Erschütterung steht man vor diesem letzten Bekenntnis. Hölderlin, der in seinem Empedokles die Botschaft ergehen ließ: die Menschen sollten der alten Gebräuche und Gesetze und der alten Götter Namen vergessen und die Götter neu in der Natur erleben, er entsagte den Göttern der Natur und bekannte sich zu dem festen Buchstaben und dem Bestehenden. Die Nacht des Geistes hatte ihm die früher so überreiche Fähigkeit genommen, die Götter selbst in der Natur zu erleben. Da flüchtete er zu den alten Formen. Und ein Lächeln aus der gefangenen Seele leuchtet . . .

So ging Hölderlins Weg von Christentum zu Christentum. Aber auf der Höhe seines Weges versöhnte er Christentum und Griechentum in der Idee einer neuen Mythologie. Das Evangelium des Empedokles ist die Botschaft Hölderlins an

---

[1]) 257 f.

[2]) Vgl. dazu die Hymne des Novalis, in der Christus unter den alten Göttern erscheint. Auch bei Schelling und anderen werden wir dieser Erscheinung begegnen. Herakles und Bacchus waren von den Mythologen oft schon auf Christus gedeutet worden.

seine Zeit: das Evangelium einer neuen Naturmythologie. Indem die Zeit des Idealismus von der Natur abfiel, wie einst das welkende Griechentum, fiel sie von den Göttern ab, welche die lebendigen Kräfte der Natur sind. Die neue Mythologie, welche Götter und Menschen, Mensch und Natur wieder versöhnt, soll ein neues Erleben der Götter in der Natur, ein Erleben der Liebe in der Natur sein.

Und hier liegt die Brücke von Hölderlin zu Schelling. Denn Schelling entwickelte wirklich aus dem naturfeindlichen Idealismus heraus einen neuen Realismus und eine neue Mythologie der Natur, und auch seine Botschaft war: die Götter des Christentums in die Natur zu pflanzen.

§ 2. Schellings Erneuerung der griechischen Mythologie in der Natur.

Schelling ist gleichzeitig mit Hölderlin ein Schüler des Tübinger Stiftes gewesen. Da drängt sich die Frage auf: ob und wie diese Geister aufeinander gewirkt haben. Die Annahme, daß Schelling etwa den Pantheismus Hölderlins bestimmt habe, mußte entschieden abgelehnt werden, viel eher könnte man annehmen, daß Hölderlin durch Empfehlung des Spinoza und durch seine fortreißende Begeisterung für Natur und Griechentum auf seinen philosophischen Genossen eingewirkt hat. Persönlich traten sich die Beiden nicht gerade nahe. Sie waren auch zu verschiedene Naturen. Als sie sich später noch einmal begegneten, sprachen sie über Philosophie. Als Hölderlin sich zu einem humanistischen Journal die Hilfe Schellings erbat, konnte er ihm mit gutem Gewissen bezeugen, daß er ernst und treu an seiner Sache und seinem Ruhme teil genommen habe.[1]) Jedenfalls: was Schelling und Hölderlin miteinander verband, das war die gemeinsame Begeisterung für Natur und Griechentum. Aber Hölderlin hatte damals schon weit größere Kenntnis in Dichtung und Philosophie der Griechen voraus, und Schelling konnte mehr nehmen, als geben.

---

[1]) Briefe 504.

Denn Schelling kam von den orientalischen Studien her, in denen er sich für seine Jugend ganz ungewöhnliche Kenntnisse erworben hatte. Eine Ausbreitung seiner griechischen Studien erfolgte erst in Tübingen. Die orientalischen und griechischen Studien führten ihn von Anfang an auf die Beschäftigung mit Mythologie, welche von so eminenter Bedeutung für seine Philosophie und Ästhetik werden sollte.

Man kann die erste Spur seiner Liebe für die Mythologie schon in einem lateinischen Jugendgedichte erkennen. Es heißt: Ad Angliam.[1]) Nachdem Englands Herrlichkeit und tellurischer Ursprung beschrieben ist, erscheinen sämtliche Götter, um ihm Gaben vom Himmel zu bringen und seine künftige Größe voraus zu sagen. Man wird an Goethes Jugendgedicht erinnert, in dem er den ganzen Olymp versammelte. Das war eben Schulgebrauch. Ein bedeutsamer Zufall aber scheint es, daß zuletzt in diesem Gedichte Schellings die Göttin Ceres auftritt und das Ganze krönt. Denn in ihr fand Schelling später Anfang und Erklärung aller Mythologie. Ihr wollte er auch ein eigenes Drama widmen.

Eine zweite Spur seiner Liebe für die Mythologie ist die Nachricht, daß er sich auf dem Stift eine Sammlung von Platos Mythen anlegte, die er sich zum Teil aus dem Original übersetzte. Auch fertigte er sich ein Kollektaneenbuch an über die Vorstellungsarten der alten Welt, gesammelt aus Homer, Plato u. a.[2])

Seine Magisterdissertation behandelt den Sündenfall: Antiquissimi de prima malorum humanorum origine philosophematis Genes. III, explicandi tentamen criticum et philosophicum. Das Thema ist für Schellings spätere Philosophie bedeutsam geworden. Seine damalige Behandlung bewegt sich noch durchaus in den alten Geleisen. Lessings Erziehung des Menschengeschlechtes, seine Idee eines neuen Evangeliums, die auch später noch auf Schelling tiefe Wirkung übte, macht sich hier schon geltend. Im allgemeinen sind Heyne, Kant und Herder seine Quellen. Kant: „Über den mutmaßlichen Anfang des Menschengeschlechts“ und „Über das radikale

[1]) Plitt I, 16 f.
[2]) Plitt I, 29.

Böse", und „Religion innerhalb der bloßen Vernunft". Herder: „Über den Geist der hebräischen Poesie" und „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts", und „Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit".[1])

Herder hatte den Begriff des Mythos, mit dem die Theologie der Aufklärung die Traditionen des Testaments auf natürliche Weise erklären zu können meinte, auf die Genesis angewendet, um ihre hohe Schönheit zu beleuchten. Die Erzählung vom Paradies und Sündenfall ist ein philosophischer Mythos, d. h. die poetische Darstellung einer philosophischen, nicht aber einer geschichtlichen Wahrheit. Diese philosophische Wahrheit, die dem Mythos zugrunde liegt, ist nach Kant und Herder der Übergang der Menschheit von Natur zur Freiheit, von Sinnlichkeit zu Vernunft. Und ganz ebenso faßt nun auch Schelling den Sündenfall als ein mythisches Philosophem. Er hat von Heyne die Unterscheidung historischer und philosophischer Mythen gelernt. Er schließt sich auch an Heyne an, wenn er nun die Einkleidung solcher philosophischen Wahrheit in eine poetische und symbolische Form nicht etwa aus künstlerischer und bewußter Gestaltung, sondern aus einer unbewußten Notwendigkeit herleitet, welche die jugendliche Menschheit zwang.[2]) Die mythische Form muß also streng von ihrem Inhalt getrennt werden. Der Inhalt ist: der Mensch lebte einst glücklich und unschuldig im Stande der Natur, bis er sich über die Natur zur Gottheit erhob und Glück und Unschuld verlor. Schelling spricht die philosophische Wahrheit, welche hier zugrunde liegt, in ganz Kantischer Terminologie aus: der Mensch gehört gleichzeitig einer Sinnenwelt und einer intellegibelen Sphäre an. Notwendigkeit und Freiheit streiten sich daher in ihm. Sein Abfall von der Natur war der erste Schritt zur Selbstbestimmung. Das Ziel der Geschichte aber ist es, die Gesetze der reinen Vernunft in allen menschlichen Dingen auszudrücken. Es ist jene Idee,

---

[1]) Vgl. auch Schiller „Über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde". Schiller geht eben wie Schelling von Kantischen Prinzipien aus.

[2]) Zur Erklärung dieses biblischen Mythos werden auch die Mythen anderer Völker vom goldenen Zeitalter vergleichend herangezogen, namentlich der Griechen: Homer, Hesiod und Plato.

von der die ganze Romantik erfüllt war: der Gegensatz von Geist und Natur, den Schelling selbst später zu überbrücken suchte, der Gang der Geschichte von reiner Natur zum reinen Geist, von einem goldenen Zeitalter zu Elysium. Es war auch Hölderlins Gedanke. Aber der Dichter betrauert den Abfall von der Natur, in dem der Philosoph den Fortschritt der Menschheit erkennt. Schelling zeigt sich in dieser ersten Abhandlung durchaus noch als ein Kind der Aufklärung. Herder wollte die dichterische Schönheit und die tiefe Bedeutung des alten Testamentes beleuchten. Darum nahm er den mythologischen Standpunkt ein. Schelling aber will ganz im Sinne jener Theologie, die ihn auch persönlich bildete, nachweisen, daß der Genesis nicht eine historische, sondern nur eine philosophische Wahrheit zukomme.

Es zeugt von einer fortschreitenden Entwicklung des logischen Denkens, wenn sich Schelling nun über jene Begriffe Klarheit zu verschaffen bemühte, mit denen er nach Heynes und Herders Vorgang in seiner ersten Abhandlung sorglos geschaltet hatte. Seine zweite Arbeit handelt „Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt.“ Seine Stützen sind die gleichen geblieben: Heyne und Herder. Nach Heyne ist die Aufgabe dieser Abhandlung gestellt: die ältesten Urkunden aller Völker beginnen mit Mythologie. So häufig nun Geschichte und Philosophie zusammenfließen, so genau müssen doch beide in einer kritischen Untersuchung getrennt werden. Der erste Abschnitt behandelt demnach die mythische Geschichte. Mythisch ist diejenige Geschichte, welche Sagen aus einer Zeit enthält, in der die Begebenheiten nur mündlich fortgepflanzt wurden. Es muß also untersucht werden, welchen Einfluß diese mündliche Fortpflanzung, so wie der Geist der ältesten Welt überhaupt auf ihren Inhalt haben konnte. Diesem Einfluß wird nun in Herders Weise nachgegangen, den ja auch gerade die Wandlung der Geschichte unter den Bedingungen der mündlichen Tradition so sehr interessiert hatte. Und wie Herder kommt auch Schelling zu dem Ergebnis, daß sich erst im Laufe der Zeit das Wunderbare in die Sagen eingeschlichen hat. Dieses Wunderbare ist aber aus dem Geiste der Kindheit zu erklären, der uns aus den ältesten Sagen der Völker entgegenweht. Und weiter folgt

Schelling den Spuren Herders und Heynes. Die Unwissenheit des Kindes schafft sich das Wunderbare zur Erklärung der Natur. Auch ist unter jedem in der Kindheit lebenden Volke die Einbildungskraft das wirksamste Seelenvermögen. Das Einfältige und das Wundervolle macht demnach den Charakter der ältesten Sagen aus. Man muß aber — und wieder ist Heynes Einfluß deutlich — aufs strengste zwischen den ursprünglichen Mythen und denen unterscheiden, die in den Händen der Dichter und Philosophen umgebildet wurden. Schelling eignet sich auch Heynes Ideen von den lokalen und klimatischen Bedingungen zu, welche eine Verschiedenheit in den Sagen der Völker bewirken. Die eigentliche Hauptsache aber bleibt unter jedem Volk und in jeder Gegend der Erde die gleiche. Der Inhalt der mythischen Geschichte setzt sich aus Traditionen der ältesten Welt und der Familiengeschichte des Volkes zusammen. Der Unterschied des historischen und des philosophischen Mythos liegt in seinem Zweck. Der Zweck der historischen Mythen ist Geschichte. Der Zweck der philosophischen Mythen ist Lehre.

Der zweite Abschnitt ist also der mythischen Philosophie gewidmet. Die gemeinsame Tradition verbindet die ungebildeten Menschen zu einer Gesellschaft. Ein kindisches Volk kann die Wahrheit nur durch Geschichte empfangen. Mythische Philosophie also war mündlich fortgepflanzter Unterricht im Gewande der geschichtlichen Darstellung. Das unterscheidet den Mythos von Allegorie und Parabel, denen das Merkmal des Geschichtlichen nicht eigentümlich ist. Sinnlichkeit ist ja überhaupt der Charakter der ältesten Welt, und sie erklärt auch die Formen der philosophischen Mythologie, welche nicht künstlich beabsichtigte Poesie, sondern ein Werk des Bedürfnisses war. (Heyne!) Oft werden in solcher Darstellung die zu bezeichnenden Begriffe gleichsam erst entbunden und ans Licht gezogen. Der Philosoph macht sich die Ideen zu eigen, indem er sie an sinnliche Zeichen knüpft. Ihm genügt zur Verdeutlichung des erhabenen Gedankens von übersinnlichen Urhebern der Welt nicht der kurze Satz: die Götter haben die Welt aus dem Chaos gezogen. Seine Einbildungskraft schuf ihm ein lebendiges Gemälde des Chaos, aus dem die Welt hervorging, sie bildete ihm eine ganze Geschichte

des allmählichen Ursprungs des Himmels und der Erde, sie stellte es ihm vor Augen, wie ein Teil der Welt nach dem andern durch Wirkung der Götter sich entwickelt, wie sich die Elemente scheiden, die Erde allmählich aus der Tiefe des Chaos hervorsteigt, nun zuerst anfängt zu vegetieren und organische Wesen hervorzubringen, nun die Gestirne zu leuchten anfangen und Sonne und Mond Herrscher des Tages und der Nacht werden, die Vögel des Himmels in der Luft, die Fische im Wasser leben und weben, zuletzt die Krone der Schöpfung, der Mensch auftritt, nach dem Bilde höherer Geister geschaffen, Hauch der Götter im Gebilde der Erde. Ganz unverkennbar: in diesen mythologischen Vorstellungen, die Schelling hier mit so poetischer Wärme behandelt, liegen die Wurzeln seiner eigenen Naturphilosophie, welche ja selbst die Natur in Entwicklung vom Chaos zum Menschen darstellte.

Der Inhalt der mythischen Philosophie wird dadurch bedingt, daß die Gesetze des Verstandes und der Vernunft nur dunkel in ihr wirken und sie nur ahnungsvolle Blicke in das Heiligtum der Wahrheit wirft, indem sie sich unter Leitung der Einbildungskraft ein eigentümliches Reich der Dichtung schafft und von dort in das Gebiet des Übersinnlichen hinüberschwärmt. So tritt in den theoretischen Mythen an die Stelle eigentlicher Naturerklärung oft eine bloß gedichtete Erklärung, indem eine gegebene Erscheinung von einem Faktum aus der frühesten Weltgeschichte abgeleitet wird. Dieses Verfahren begründet nun Schelling ganz genau so, wie Herder das Entstehen der Mythologie begründet hatte: der sinnliche Mensch knüpft die Erscheinungen an sich an, indem er sie zum Bilde seines eigenen Ich macht. Die ganze Natur ist ihm ein Bild, durch das sie seinem Ich gleichsam assimiliert wird. Er sucht in der ganzen Natur sich selbst zu empfinden, sucht in ihrem Spiegel sein eigenes Bild. Ist aber der Mensch zu höherer Tätigkeit erwacht, dann sucht er umgekehrt die ganze Natur in sich selbst zu erklären, sucht das Urbild der Natur in seinem Verstande, welcher der Spiegel des Ganzen ist. Diese Ideen Schellings sind, wie sich zeigen wird, Vorklänge seiner kommenden Philosophie, die ihre Wurzeln in der Mythologie und ihrer Erkenntnis hat.

Nur in der griechischen Mythologie fand Schelling auch echte Naturerklärungen, die den Kausalzusammenhang einer einzelnen Erscheinung geschichtlich darstellen. Die griechische Sinnlichkeit aber hat auch die Naturgesetze selbst personifiziert und ihren Zusammenhang mit der materiellen Natur durch Mythen versinnlicht. So lehrt der Mythos von Kronos, Uranos und Aphrodite die tiefe Wahrheit, daß die Natur der Substanz nach immer dieselbe bleibe und nur die Form ändere. Auch die Kräfte der Natur, welche die Welt aus dem Chaos emportrieben, wurden zu lebendigen Wesen, und die sukzessive Entwicklung der einzelnen Teile der Welt formte sich von selbst zur Geschichte. Immanente Naturerklärungen hat Schelling in den Mythen der ältesten Welt viel seltener als transzendentale gefunden. Das erklärt er aus dem Prinzip der trägen Vernunft und der tätigen Einbildungskraft. So belebte der Mensch mit übernatürlichem Erklären die ganze Natur um sich her, und in je mannigfaltigeren Gestalten sie sich ihm offenbarte, desto reicher und mannigfaltiger breitete seine Mythologie sich aus. Der Glaube wurde Volksglaube, die Sagen wurden in die Geschichte verwebt, und die Mythologie ging in den ganzen Geist der Künste und Wissenschaften über.

Ein transzendentaler Mythos ist die Darstellung eines transzendentalen Gegenstandes durch ein gedichtetes Faktum in der Zeit. Er trägt in der ältesten Welt immer das Gepräge der Sinnenwelt. Der Mensch z. B., insofern er intellegibeles Wesen ist, wird vom Menschen als Erscheinung niemals getrennt. Der belebende Hauch ist dem kindischen Menschen nicht nur Bild der Seele, sondern die Seele selbst. Der ätherische Hauch der Götter, der Funke des Prometheus ist nach den ältesten Mythen das Prinzip des höheren Lebens im Menschen.

Natürlich wird je nach der Natur des Landes auch die auf die Natur sich beziehende Mythologie ganz verschieden. Es folgt eine schöne Darstellung der griechischen Natur. Kein Wunder, daß die Griechen so gern im Kreise dieser gütigen Mutter weilten, gern ihrem stillen Gang und ihrem geheimen Wirken nachforschten, im Genuß ihrer Schönheit die Schwierigkeiten des Forschens leicht vergaßen und endlich,

wenn der Verstand es forderte, sich noch so wenig als möglich von ihr entfernten und ihre übernatürlichen Dichtungen aus den transzendentalen Regionen in das Gebiet der Natur gleichsam herabzauberten. In traurigeren Gegenden der Welt, wo der Mensch ins Unermeßliche schweift, kann auch die Mythologie nur die abenteuerlichste Gestalt erhalten. Unter jedem Volke aber wird die polytheistische Mythologie endlich zum bloßen Gegenstand der Phantasie, wenn die empirische Naturerklärung schon längst fortgeschritten ist. Hier konnte sich Schelling auf die Götterlehre von Moritz berufen. Kommt die Mythologie in die Hände der Kunst, so wird sie nach und nach immer mehr ausgebildet und erhält eine immer sinnlichere und reizendere Gestalt, sodaß man den ersten Ursprung ihrer Dichtungen nur noch mit Mühe in ihren Hauptbildern erkennt. —

Schelling begann mit einer Kritik der Mythologie und endigte mit einer Philosophie der Mythologie. Und schon in dieser ersten Darstellung der Mythologie lassen sich die Wurzeln seiner Naturphilosophie in Form und Inhalt erkennen. Die Philosophie der Romantik ist dem Boden der Mythologie entwachsen. Noch macht sich freilich die Aufklärung sehr bemerkbar. Aber hier nahm er schon eine inhaltliche Wahrheit der Mythologie an. Das ahnende Gefühl, die Einbildungskraft tat Blicke in das Heiligtum der Wahrheit, bevor sie sich der Erkenntnis erschloß. Die Wahrheit ist: die lebendige Entwicklung der Natur. Es dauerte nicht mehr lange, und Schelling selbst proklamierte das wunderbare Vermögen der Einbildungskraft als das verbindende Mittelglied der theoretischen und praktischen Vernunft zum wirksamsten Seelenvermögen und eigentlichen Organ der Philosophie. Auf sie gründete er seine neue Mythologie. Und dann: er hatte sich Herders Erklärung der Mythologie zu eigen gemacht, daß der Mensch sich in die Natur hineinfühlen müsse und sie das Bild seines Ich, der Spiegel seines Geistes werde. Das aber ist ja das Prinzip seiner ganzen Naturphilosophie, welche die Organisation der Natur aus der Organisation des Geistes erklärt. Auch formal hat Schelling eine mythische Darstellung seiner Philosopheme geliefert. Sein Muster ist Plato gewesen. Was Schelling schon hier über die mythischen

Philosopheme des Plato sagt, das klingt wie eine Verkündigung und Rechtfertigung der eigenen Philosophie, die selbst auch mehr auf ahnendem Gefühl, als auf klarer Erkenntnis beruht. Er hatte den Mythos als die wirksamste Form der Lehre erkannt, aber auch ästhetische Gründe bestimmten ihn vor allem. Hier schon verfolgte er, wie die alten Philosophen, um ihren Philosophemen mehr ästhetische Kraft zu geben, jenes reizende Gewand der ältesten Philosophie kopierten, welche Mythologie war. Auch wollte sich ihm die heilige Wahrheit oft nicht in Begriffen, sondern nur in Bildern offenbaren. Denn die Einbildungskraft überwog in ihm den Verstand. Das ahnende Gefühl war sein bestes Teil. Seine Mythenquelle war und blieb die griechische Mythologie, deren Naturwahrheit und Schönheit ihn hier schon begeisterte.

Aber auch rein inhaltlich ist Schellings Naturphilosophie aus der Mythologie emporgewachsen, indem sie die bildlichen Wahrheiten oft der bildlichen Form entkleidete und sie — kaum weniger bildlich — im Gewande der Naturphilosophie darstellte. Jene Schilderung der griechischen Kosmogonie ist ein dichterischer Abriß der eigenen Lehre von der Entwicklung der Natur. Auch der Ätherglaube der Griechen ist ein wichtiges Element seiner Naturphilosophie geworden. In dieser Abhandlung zeigen sich auch die ersten Spuren seiner hohen Naturverehrung, wenn er in der griechischen Mythologie ein Nachforschen des stillen Ganges und geheimen Wirkens der gütigen Mutter erkennt, welche sich im Lande der Griechen in ihrer höchsten und schönsten Wirksamkeit zeigt und die Aufmerksamkeit der Menschen durch einen beständigen Wechsel ihrer Erscheinungen und die mannigfaltigsten Veränderungen in ihren schönsten und sanftesten Formen auf sich und ihre Tätigkeit zu fesseln weiß. Und endlich zeigt sich auch hier schon seine Empfänglichkeit für die Schönheit der griechischen Kunst und Dichtung, welche ausgebildete Mythologie ist. Sie hat die Grundlage seiner Ästhetik gelegt.

Die Weltanschauung, die sich in dieser Abhandlung die Mythologie zur Ausdrucksform machte, ist durchaus der Kantische Idealismus. Schon die nächste Arbeit aber zeigt den jungen Philosophen auf dem Standpunkt Fichtes, der die letzte

Konsequenz des Idealismus gezogen hatte: Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt (1794). Nicht lange, und dieser philosophische Proteus suchte den neuen Idealismus mit Spinozas Dogmatismus zu versöhnen: Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen (1795). Der Irrtum Spinozas, der sein System zum Dogmatismus macht, ist der, daß er die Idee der absoluten Substanz außerhalb alles Ichs setzte. Schelling glaubte mit ihrer Setzung in das absolute Ich den Weg zur Wissenschaft gefunden zu haben. Das Ich ist schlechthin die einige Substanz, das ein und alles. So schuf hier Schelling einen idealistischen oder kritischen Pantheismus oder Realismus. Was er sich vor allem von Spinoza aneignete, das ist die Idee der intellektualen Anschauung im Ich. Sie löste ihm das Rätsel der Welt und des Geistes. Die Idee dieses wunderbaren Vermögens gewann in der nächsten Arbeit, den philosophischen Briefen über Dogmatismus und Kritizismus bedeutend an Spielraum und trieb sein System mit zwingender Gewalt einer ganz ästhetischen Philosophie und einer philosophischen Ästhetik zu. Die intellektuale Anschauung ist die Einheit des Geistes, der in ihr seine entgegengesetzten Tätigkeiten, den aufs Endliche und Unendliche gerichteten Trieb, zur Versöhnung bringt. Sie faßt Tätigkeit und Leiden, Freiheit und Notwendigkeit zusammen. Das aber ist, wie das Wesen der Weltschöpfung, so auch das Wesen der Kunst. Die philosophischen Briefe, welche die Überbrückung der entgegengesetztesten Systeme anstrebten, brachten auch zum ersten Male eine rein ästhetische Wertung dieser Systeme. In ihnen zeigt sich auch zuerst, wie Schelling — nach Schillers Weise — die griechische Mythologie zum Belege seiner eigenen Gedanken heranzog. Der Gegensatz der seligen Götter und der armen Sterblichen ehrte die Menschheit, indem er den Menschen moralische, den Göttern nur physische Freiheit überließ. Auch die griechische Tragödie ehrte die menschliche Freiheit, indem sie ihren Helden gegen die Übermacht des Schicksals kämpfen ließ. Wie überall, so ist auch hier die griechische Kunst Regel. Schiller hatte zuerst die griechische Mythologie als Aufhebung der Naturnotwendigkeit für das schönste Gebilde des menschlichen

Geistes erklärt, der sich durch sie die Natur zu seinem Objekte macht. Schellings Auffassung gemahnt nun bis in Einzelheiten an Schiller, wenn er den Menschen für den Herrn der Natur erklärt, solange er das Objekt sich vorstellt. Indem er ihm Form und Bestand gibt, beherrscht er es. Die griechischen Götter standen noch innerhalb der Natur. Daher war ihre Macht für menschliche Freiheit erreichbar. Damit tritt bei Schelling zum ersten Male die Mythologie in Beziehung zu der Idee der Freiheit, was für die Entwicklung seiner neuen Mythologie von Bedeutung ist.[1])

Die Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre leiteten endlich aus dem Vermögen der intellektualen Anschauung, dem Allorgan von Schellings Denken und Dichten, die erste Idee einer Naturphilosophie her. In der Anschauung endet der Geist den ursprünglichen Streit entgegengesetzter Tätigkeiten dadurch, daß er sie in einem gemeinschaftlichen Produkte darstellt. Das Ziel aller Handlungen des Geistes, welche das Unendliche im Endlichen darstellen wollen, ist das Selbstbewußtsein, und die Geschichte dieser Handlungen ist nichts anderes als die Geschichte des Selbstbewußtseins. Jede Handlung der Seele ist auch ein bestimmter Zustand der Seele. Die Seele aber schaut jeden Zustand und jede Handlung in ihr an. Was sie anschaut, ist immer ihre eigene, sich entwickelnde Natur. Durch ihre Produkte bezeichnet sie den Weg, auf dem sie allmählich zum Selbstbewußtsein gelangt. Die äußere Welt liegt vor uns aufgeschlagen, um in ihr die Geschichte unseres Geistes wieder zu finden. Der menschliche Geist ist eine sich selbst organisierende Natur. In jeder Organisation aber ist etwas Symbolisches, und jede Pflanze ist, sozusagen, der verschlungene Zug der Seele. Da in unserem Geiste ein unendliches Bestreben ist, sich selbst zu organisieren, so muß auch in der äußeren Welt eine allgemeine Tendenz zur Organisation sich offenbaren. Und so ist es wirklich. Das Weltsystem ist eine Art von Organisation, das sich von einem gemeinschaftlichen Zentrum aus gebildet hat. Ein Bildungstrieb geht durch die ganze Natur. Es ist der allgemeine Geist der Natur, der

[1]) Schellings Werke I, 324.

allmählich die rohe Materie sich selbst anbildet, um zur reinen Form unseres Geistes aufzusteigen. Es ist keine Organisation ohne produktive Kraft denkbar, die immer nur die Kraft eines Geistes sein kann. Also können die Dinge nur Geschöpfe eines Geistes sein, der sich selbst in der Sukzession seiner Vorstellungen anschaut. Dazu aber muß er die Sukzession in Ruhe darstellen, und also ist jede Organisation eine vereinigte Welt. In jeder Pflanze drückt sich ein ewiges Urbild aus. Die Materie ist vergänglich. Die Form der Organisation aber ist unzerstörbar. Daß aber der Geist sich nicht nur in seinem produktiven Vermögen, sondern auch in der Tätigkeit des Produzierens anschauen kann, so muß er sich als ein Objekt anschauen, das ein inneres Prinzip der Bewegung in sich selbst hat. Ein solches Wesen heißt lebendig. Es ist also notwendig Leben in der Natur. Wie es eine Stufenfolge der Organisation gibt, so wird es auch eine Stufenfolge des Lebens geben. Nur allmählich nähert sich der Geist sich selbst an.

Die Bedeutung dieser Gedanken für Schellings Idee der Mythologie wird bei seinen Ideen zu einer Philosophie der Natur entwickelt werden.

In der Allgemeinen Übersicht der neuesten philosophischen Literatur (1797 und 1798) wollte nun Schelling, nachdem er untersucht hatte, ob eine Philosophie der Erfahrung überhaupt möglich sei, auch untersuchen, ob es also eine Philosophie der Natur und eine Philosophie der Geschichte gebe. (Denn Natur und Geschichte machen die Erfahrung aus.) Als das dritte aus beiden müßte man Philosophie der Kunst hinzufügen, worin Natur und Freiheit zusammentreten. Aber Schelling kam hier über die Untersuchung der Möglichkeit einer Geschichtsphilosophie nicht hinaus. Er leugnete die Möglichkeit. Denn: wovon eine Theorie a priori möglich ist, davon ist keine Geschichte möglich, und umgekehrt, nur was keine Theorie a priori hat, das hat Geschichte. In allen Wissenschaften ist die Geschichte der Theorie vorangegangen. So ist die griechische Mythologie ursprünglich nichts anderes als ein historischer Schematismus der Natur, die man noch nicht zu erklären anfing, gewesen.[1]) So wird jede Lehre von Dingen

---

[1]) Vgl. die nähere Erklärung im transzendentalen Idealismus III, 510.

einer übersinnlichen Welt, weil wir für diese Welt keine Naturgesetze haben, zur Geschichte. Und jede Religion, die theoretisch ist, geht in Mythologie über und wird und soll immer Mythologie sein und nie etwas anderes werden. Denn sie kann überhaupt nur poetische Wahrheit haben, und nur als Mythologie ist sie wahr.[1])

Man vergleiche dazu aus den Bemerkungen über Offenbarung und Volksunterricht (1798): weil alles nur Entwicklung einer absoluten Vernunft ist, werden wir auch in Philosophien und Religionen der alten Welt noch bewußtlos gleichsam und unvollständig entwickelt finden, was bei uns mit Bewußtsein gleichsam und vollständig sich entwickelt hat, und es wird leicht sein, in jenen Denkmälern, wenn sie Urkunden der Volksreligion sind, unsere Ideen, d. h. die allgemeine Vernunft zu erkennen.[2])

Am Schlusse seines Systems des transzendentalen Idealismus, welches die Kunst als die Identität des Bewußten und Unbewußten, der Notwendigkeit und Freiheit, der Tätigkeit und des Leidens deduzierte und eine Rückkehr der Wissenschaft zur Poesie durch das Mittelglied einer neuen Mythologie verkündete, wies Schelling auf eine schon vor mehreren Jahren ausgearbeitete Abhandlung über Mythologie hin, welche nun binnen kurzem erscheinen soll. Da diese Abhandlung niemals erschienen ist und die Idee der neuen Mythologie erst in Schellings Bruno und Philosophie der Kunst dargestellt wurde, hat man an der Wahrheit dieses Hinweises gezweifelt und Friedrich Schlegel die Priorität des Gedankens zugesprochen, der ihn gleichzeitig in seiner Rede über Mythologie entwickelte. Sicherlich hat Schelling diese Abhandlung erwähnt, um eben nicht des Plagiates an Schlegel beschuldigt zu werden. Es liegt aber auch nicht der geringste Grund vor, Schellings Worte zu bezweifeln. Man müßte denn diese Zweifel in Schellings Charakter oder gleichartigen Täuschungen begründen können. Unsere bisherige Darstellung hat aber gezeigt, wie Schelling von Anfang an und von den verschiedensten Seiten her immer wieder und immer bestimmter zur Mythologie

---

[1]) I, 472.
[2]) I, 481.

geführt wurde. Und an diesem Punkte, da Schelling bei seiner Kritik einer Geschichtsphilosophie die Notwendigkeit erkannt hatte, daß die theoretische Religion zur Mythologie werden müsse und solle, und darin ihre einzige Wahrheit setzte, an diesem Punkte, da er auch mit einer Deduktion seiner Kunstphilosophie beschäftigt war, welche das Mittelglied der theoretischen und praktischen Philosophie werden sollte, an diesem Punkte, da er in der alten Mythologie die allgemeine Vernunft zu erkennen glaubte, hier meine ich auch wirklich jene Abhandlung über Mythologie ansetzen zu können. Nachdem Schelling einmal die philosophisch-ästhetische Bedeutung der Mythologie als der geschichtlichen Darstellung einer theoretisch nicht zu erklärenden Welt erfaßt hatte, und er demgemäß in ihr die absolute Einheit von Dichtung und Philosophie erkennen mußte, nachdem er nun das Wesen der intellektualen Anschauung und damit auch der Kunst eben in der Einheit der entgegengesetzten Tätigkeiten von Dichtung und Philosophie ergründet hatte, da war der Gedanke nun ganz reif geworden, daß Kunst und Mythologie identisch sind. Die notwendige Mythologie der Religion bestätigte nur die Identität. Schelling wollte damals gerade die Möglichkeit einer Kunstphilosophie untersuchen. Er beschäftigte sich damals mit seiner „Poetik“, wie er auch seine spätere Philosophie der Kunst nach griechischem Sprachgebrauch nannte.[1]) Und bei dieser Gelegenheit offenbar, die ihn auf die Idee der Mythologie führen mußte, hat er jene Abhandlung über Mythologie geschrieben, die sich dann eben in seine kunstphilosophischen Vorlesungen auflöste. Was liegt auch näher, als daß er die Quellen der neuen Mythologie schon damals in der eigenen Naturphilosophie erkannte, welche selbst aus der intellektualen Anschauung geboren war und eine merkwürdige Einheit von Dichtung und Philosophie darstellte. Diese Naturphilosophie ist ja selbst eine idealistische Kosmogonie, ein historischer Schematismus des Geistes und so geradezu die Kehrseite der griechischen Mythologie, welche der „historische Schematismus der Natur“ war.

Die Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft erschienen im Jahre 1797.

---

[1]) Novalis an A. W. Schlegel, 25. Dezember 1797. Gleichzeitig beschäftigte sich Schelling mit dem Studium der Alten.

Wir überlassen es einer Geschichte der Philosophie, den Quellen nachzugehen, aus denen Schelling schöpfen konnte. Man hat unter anderen genannt: Herder, Goethe, Forster, Schiller, Hölderlin, Lichtenberg, Spinoza, Leibniz, Baco, Bruno, Fichte, Kant, Kielmeyer, Eschenmeyer und Baader. Schelling empfing den Anstoß zu einer Ausbildung seiner Naturphilosophie durch die neue Naturwissenschaft, welche an Stelle der mechanischen Naturerklärung eine dynamische Erklärung setzte. Denn die Natur hatte ungeahnte Lebenszeichen von sich gegeben. Die Entdeckungen der Elektrizität, welche Galvani und Volta machten, und ihre ungeheuren Folgen für die Physik und die Chemie, das neue Leben in der Mineralogie und Naturgeschichte im engeren Sinne, das alles mußte diesen Geist, der mit ebenso viel Naturgefühl und Naturverehrung erfüllt war, wie mit der Sehnsucht, alle neuen Erkenntnisse in sich zu verarbeiten, aufs allerstärkste fesseln. Und da er aus der Schule des Idealismus herkam, so verquickte sich ihm die Naturwissenschaft mit dem Idealismus zu einer idealistischen Naturwissenschaft oder einem naturwissenschaftlichen Idealismus. Das heißt eben Naturphilosophie. Ihre tiefste Quelle ist das dichterische Naturgefühl des Philosophen, der in der Natur das Bild seines Geistes erschaut und sie mit dem eigenen Leben belebt. Aber die großen Mächte der Zeit veranlaßten seine Entdeckung. Der Idealismus Fichtes verachtete die Natur, welche das Ich nur erschafft, um an ihr das Material seines Handelns zu haben. Die Natur aber zeigte gerade damals Leben und Vernunft. Da fand Schelling die versöhnliche Erklärung: das Leben und die Vernunft der Natur ist die Entwicklung und die Vernunft des Geistes. Die Entdeckungen der Naturwissenschaft lassen sich nur idealistisch begreifen.

Diese idealistische Verlebendigung der Natur ist der natürliche Boden gewesen, aus dem die Idee einer idealistischen Mythologie erwachsen konnte, wenn jene Objektivierung des Ich in der Natur mit dem Wesen der Kunst identifiziert wurde. Wie es durch Schelling geschah.

Die Einleitung zu Schellings Ideen, welche über die Probleme einer Naturphilosophie handelt, geht von jener Trennung zwischen Geist und Natur aus, an der sich Hölderlin verblutete. Aber Schelling erlebte die Natur anders

als der sentimentale Dichter. Wie eine Natur möglich sei, diese Frage hat erst die Philosophie aufgebracht, oder vielmehr: mit ihr entstand Philosophie. Denn vorher hatten die Menschen im Naturstande gelebt. Damals war der Mensch noch einig mit sich selbst und der ihn umgebenden Welt. An diesen Zustand bewahrt auch der verirrteste Denker noch dunkle Erinnerungen, und die größten Philosophen kehrten immer als erste dahin zurück. Sokrates, nachdem er die Nacht in Spekulationen versunken war, betete früh die aufgehende Sonne an. Diesen Zustand der Natur aber verließ der Mensch, weil sein Geist nach Freiheit verlangte. So begründete Schelling mit dem Abfall des Menschen von der Natur, den er in dem Mythos vom Sündenfalle erkannt hatte, die erste Möglichkeit einer Naturphilosophie: mit diesem Abfall ist der erste Schritt zur Philosophie geschehen, weil mit ihm die Reflexion einsetzte. Aber diese Trennung ist nur Mittel, nicht Zweck. Und nun erhebt sich Schelling zu jener Idee, die schon Schiller verkündet hatte, die der Sehnsucht Hölderlins ein ferner Stern in der Nacht war. Aber gleich zeigt sich auch Schellings ganz anders geartetes Naturgefühl. Er verzehrte sich nicht in Sehnsucht nach der verlorenen Einheit. Er hoffte nicht auf die einstige Versöhnung. Vielmehr: sein gesundes Naturgefühl lebte in gegenwärtiger Einheit mit der Natur, und darum konnte er auch seine eigene Philosophie zum Ausdruck dieser Einheit von Geist und Natur machen. Die Philosophie, so sagte er, geht von jener ursprünglichen Trennung aus, um durch Freiheit wieder zu vereinigen, was im menschlichen Geiste ursprünglich und notwendig vereinigt war, d. h. um jene Trennung für immer aufzuheben.[1]) Lange schon hatte sich der menschliche Geist, „noch jugendlich kräftig und von den Göttern her frisch“, in Mythologien und Dichtungen über den Ursprung der Welt verloren, Religionen ganzer Völker waren auf jenen Streit zwischen Geist und Materie gegründet, ehe der erste Philosoph die Begriffe dafür fand. (Die Mythologie geht eben immer der Theorie voran.) Noch Plato wagte sich nicht über den Gegensatz hinaus. Erst Spinoza und Leibniz faßten die Ein-

---

[1]) II, 14.

heit von Geist und Natur. Sie machten den Versuch, aus der Natur unseres Geistes die Notwendigkeit einer wahrhaft objektiven Sukzession seiner Vorstellungen abzuleiten. Philosophie ist nichts anderes, als eine Naturlehre unseres Geistes.[1]) Das System der Natur ist zugleich das System unseres Geistes. Daher gibt es eine Stufenfolge des Lebens in der Natur. Die Idee ist alt. In den ältesten Zeiten schon ließ man die ganze Welt von einem belebenden Prinzip, Weltseele genannt, durchdrungen werden. Längst fand die schöpferische Einbildungskraft für diese Einheit von Geist und Natur die symbolische Sprache, die eben im Naturzustande von selbst verständlich war und erst mit der Trennung Sinn und Bedeutung verloren hat. Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein. In dieser absoluten Identität muß sich das Problem einer Natur auflösen. Man sieht: Schelling ist sich bewußt, daß er die symbolische Sprache der alten Welt erneut. Die Mythologie war die Weltanschauung des philosophischen Naturstandes. Eine Philosophie, welche diesen Zustand wieder herstellen will, muß wieder eine, nun aber ideale Mythologie sein.

In diesen Ideen zu einer Philosophie der Natur tritt eine Verehrung von Luft und Licht an den Tag, die auch Hölderlin fühlte. Schelling selbst erklärte es hier für eine sehr verfeinerte Religion, die das wohltätige Gestirn der Sonne als Urquell des Lichts, des reinsten, lautersten Elements, das wir kennen, anbeten lehrte, unerachtet schon ein früherer, weit über die Erde verbreiteter Jugendglaube der Völker im Symbol des Feuers die erste Kraft der Natur verehrte.[2]) Und nun schildert Schelling in ganz poetischer Weise, wie die Natur selbst den Menschen lehrt, daß Licht und Wärme die einzig belebenden Kräfte des Universums seien. Das Medium aber, das der Erde diese höheren Kräfte zuführt, ist die Luft, die täglich neuverjüngt unsere Erde umfängt, eine unerschöpfliche Quelle, aus der die Natur alles an sich zieht, was zu ihrem Gedeihen notwendig ist, ohne welche alles Leben erlöschen würde.

---

[1]) 39. Ein von den Romantikern mannigfach variierter Satz.
[2]) 167 f.

So trifft hier Schelling mit Hölderlin zusammen, denn beide erneuten die Religion des Altertums. Später hat Schelling sogar von dem allgegenwärtigen Lichtwesen gesprochen, in welches die Allheit der Dinge aufgelöst ist, „dem Jupiter,“ von dem alles allerwärts erfüllt ist.

Und eine Erneuerung dieser Religion ist auch Schellings nächste Schrift, vielleicht die schönste seiner naturphilosophischen Arbeiten, die letzte, die uns vorläufig zu beschäftigen hat: Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus, 1798[1]). Die Vorrede spricht es nun endlich mit Klarheit aus: daß unsere Philosophie, nachdem sie ihren Kreislauf vollendet hat, allmählich zu der ältesten Philosophie zurückkehrt, welche die Idee eines gemeinschaftlichen Naturprinzips nur in dichterischen Vorstellungen uns überliefert hat. Das positive und das negative Prinzip der Natur nämlich, diese beiden streitenden Kräfte, führen auf die Idee eines organisierenden, die Welt zum System bildenden Prinzips. Ein solches wollten vielleicht die Alten durch die Weltseele andeuten. Es gilt nun, diesen „Proteus der Natur“, der unter immer veränderter Gestalt in zahllosen Erscheinungen immer wiederkehrt, zu fesseln.

Um offenbar das Griechische der Vorstellung noch zu bekräftigen, hat Schelling im Verlauf seiner Untersuchung die Bilder der griechischen Mythologie eingestreut. Er spricht wie selbstverständlich von dem Atmen der Tiere und dem „seit Prometheus auf Erden nicht erloschenen Feuer“.[2]) Oder von den Höhen der Atmosphäre, wohin nur im Sommer etwa Wolken sich erheben, jenen Gegenden, wohin die Alten den Sitz der Götter verlegten.[3]) Und wieder jene Verehrung von Luft und Licht. Durch die Atmosphäre geht der allgemeine Kreislauf, in welchem die Natur fortdauert; in ihr

[1]) Die Idee der Weltseele war wieder von Salomon Maimon erneuert worden. Am meisten aber verdankt Schelling einer für die Entwicklung der Naturphilosophie sehr bedeutsamen Rede Kielmeyers über die fortschreitende Entwicklung der organischen Kräfte in der Reihe der Organisationen 1793. Vgl. Schelling II, 565.

[2]) 460.

[3]) 462.

als geheimer Werkstätte wird vorbereitet, was der Frühling Entzückendes oder der Sommer Schreckendes hat; in ihr sieht der begeisterte Naturforscher schon den ersten Ansatz und gleichsam den Schematismus aller Organisation auf Erden.

Das Ergebnis ist: daß alle Funktionen des Lebens nur Zweige einer und derselben Kraft seien und daß etwa das eine Naturprinzip, das wir als Ursache des Lebens annehmen müssen, in ihnen nur als in seinen einzelnen Erscheinungen hervortrete, ebenso wie ohne Zweifel ein und dasselbe allgemein verbreitete Prinzip im Licht und in der Elektrizität nur als in verschiedenen Erscheinungen sich offenbart. In diesem Prinzip erkennen wir jenes Wesen, das die älteste Philosophie als die gemeinschaftliche Seele der Natur ahnend begrüßte, und das einige Physiker jener Zeit mit dem formenden und bildenden Äther, dem Anteil der edelsten Naturen, für eines hielten.[1])

So hat Schelling auf naturphilosophischer Grundlage die griechische Naturreligion erneut, die Hölderlin neu in der Natur erlebte. Für einen unmittelbaren Zusammenhang sind keine Beweise, aber auch keine Gründe zu sehen. Der Chronologie nach hätte Schelling nur von Hölderlin empfangen können. Aber die Wahrheit ist wohl, daß ihre neue Religion des Lichtes und des Äthers einem Naturgefühle entstammt, das sich bei ihnen beiden an der griechischen Mythologie und Religion gebildet hat. Hölderlin und Schelling haben die griechische Naturmythologie, welche der deutsche Klassizismus zur schönen Form seiner humanistischen Ideen machte, tatsächlich aus sich heraus, der eine als Dichter, der andere als Naturphilosoph, neu in der Natur erlebt und ihr damit eine nicht nur ästhetische Wahrheit wiedergegeben.

Schellings Naturphilosophie entsprach Goethes Naturanschauung. Goethe besaß die Einheit des Geistes mit der Natur, die Schelling herstellen wollte. Sein Erkennen war intellektuale Anschauung. Und so konnte er bei Gelegenheit von Schellings Ideen zu einer Philosophie der Natur an Schiller schreiben, daß man immer wohl tue, in dem „philosophischen Naturstande“ zu bleiben und von seiner

[1]) 569.

ungetrennten Existenz den besten möglichen Gebrauch zu machen. Schelling könnte die Ideen nicht immer mit den Phänomenen in Einklang bringen. Die Weltseele aber, in der er sehr schöne Ansichten fand, begeisterte ihn zu seinem eigenen Gedichte.[1])

Schelling machte bei Goethe einen Besuch. Es folgte der Ruf nach Jena. Schon auf der Reise dorthin lernte Schelling in Dresden die Romantiker kennen, die in Jena seinen Umgang bildeten. Von nun an kreuzen und wirren sich die Fäden der Entwicklung. Die gegenseitige Befruchtung der Geister läßt Eigenes und Angenommenes nicht mehr scharf unterscheiden. Das Gespräch ist nicht zu kontrollieren. Das aber läßt sich sagen: die Romantiker haben zwei Keime in Schelling erst recht eigentlich zur Entwicklung gebracht: Poesie und Mystik.

§ 3. Hegels Erneuerung der griechischen Mythologie in der Geschichte.

Mit Hölderlin und Schelling zusammen war Hegel ein Zögling des Tübinger Stiftes. Zu dem Dichter und dem Philosophen der Natur tritt der Philosoph der Geschichte.[2])

Er schloß sich enger an Hölderlin, als an Schelling. Obgleich ihm selbst das Tiefste in Hölderlin, sein Naturgefühl, fremd war. Was ihn mit Hölderlin verband, das war die Liebe für das griechische Altertum. Er brachte sie schon von der Schulzeit her nach Tübingen mit. Aber ihr fehlte noch etwas, das Hölderlin ihr geben konnte: die Innigkeit und der Schwung. Auf dem Stuttgarter Gymnasium vertrug sich der Geist des Griechentums mit der Aufklärung. Damals machte sich der junge Hegel die griechische Mythologie damit

---

[1]) Vgl. an Schiller 6. Januar 1798. An Voigt Briefe XIII, 189. Es war natürlich, daß gerade Schellings Weltseele die Dichter anzog. Auch Friedrich Schlegel hat ein Sonett auf sie gedichtet.

[2]) Für die nur handschriftlich vorhandenen Jugendarbeiten Hegels, die hier in Betracht kommen, ist Diltheys hochbedeutende Jugendgeschichte Hegels die einzige Quelle. Abhandlungen der Kgl. preuß. Akademie der Wissenschaften 1905. Ich verweise hier ein für allemal auf sie. Mit ihr ist Haym und Rosenkranz durchaus überholt.

verständlich, daß eben ihre Schöpfer in jenen ersten Zeiten noch „Menschen ohne Aufklärung“ waren. Auch sein damaliger Aufsatz über die Religion der Griechen und Römer ist von diesem Geiste erfüllt. Hier erklärte er die älteste Form der Religionen aus der Unkenntnis der Naturgesetze, dem despotischen Zustande der Gesellschaft und dem Machtbedürfnis der Priester. Es ist aber durchaus im Sinne Herders, wenn er hier die Idee des Zusammenhanges von Religion und Kunst mit dem nationalen Leben entwickelt. Der griechische Epiker — und genau so hatte ja Herder gesagt — hatte ein ganzes Volk als Publikum vor sich, das für den Gegenstand seiner Kunst ein gemeinsames Gefühl hatte. Unser großer epischer Dichter (Klopstock!) konnte trotz der weisen Wahl seines Gegenstandes nur das Interesse des gebildeten und noch christlichen Teils seines Volkes erwecken.

Das ist für Hegels spätere Stellung zur Mythologie und Kunst entscheidend geblieben. Er wuchs wohl darüber hinaus. Aber seine Auffassung einer pragmatischen Geschichte, seine Sehnsucht nach „Befreiung des Menschen von dem ganzen Druck der überkommenen Glaubensformen und Lebensverhältnisse“ hat doch hier ihre Wurzeln.

So kam Hegel nach Tübingen, wo eine supranaturalistische Theologie herrschte. Und hier ging ihm als Ergänzung und Fortbildung seines Griechentums die Idee des Christentums auf. Damit waren die Grundlagen seiner Weltanschauung gelegt. Hegels Freundschaft mit Hölderlin bildete sich etwa seit 1790. Sie lasen zusammen Plato, Kant und Jacobis Briefe über Spinoza. Hölderlin hat ihm sicherlich den Pantheismus Spinozas nahe gebracht. Er schrieb ihm als Symbolum das Ein und Alles ins Stammbuch. Dann kam Schelling und wurde Hegels Freund. Das Band war die gemeinsame Begeisterung für die zwei großen Tendenzen der Zeit: die französische Revolution und den nicht minder revolutionären Idealismus. Diese Begeisterung bedeutete für die werdenden Genien eine Befreiung von den Dogmen der Theologie. Ihr Glaubensbekenntnis wurde: fortschreitende Vernunft. Hölderlin, Schelling und Hegel aber sahen das Ideal der Zukunft im alten Griechenland verwirklicht. Schillers Götter Griechenlands machten auf sie alle einen gewaltigen Eindruck.

Die Ideen der Revolution und des Idealismus, verbunden mit den Ideen von Griechentum, Christentum und Nationalität gestalteten in Hegel das Ideal einer Volksreligion, das von nun an seinem Geiste immer deutlicher vorschwebte. Die religiösen Überzeugungen des Volkes sollen zum Zweck der Veredelung seines Geistes mit allen lebendigen Triebfedern des Handelns verbunden werden. Eine solche Verbindung wird zwischen Kirchenglauben und Vernunftreligion vermitteln können. Hegel steht hier durchaus unter der Einwirkung Herders. In seinem Geiste schildert er, wie die ersten Formen der Religion aus dem Kindessinn der Völker entstanden. Aber auch die fortschreitende Vernunft hat das Bedürfnis, Sinne und Phantasie zu befriedigen, und die Pflicht, durch die Schönheit zu erheitern.[1]) Und so lange bleibt Volksreligion lebendig, als die aus den Tiefen der Volksphantasie entsprungenen Bilder noch ihr Verhältnis zum Gemüt behaupten. Ganz nach Herder schildert Hegel auch die Zerrüttung der religiösen Phantasie, welche die Verdrängung unserer heimischen Götter und Helden durch die fremde Bildwelt des Christentums herbeiführte. Das Christentum hat Walhalla entvölkert, die Phantasie des Volkes als Aberglauben ausgerottet und einen Glauben gebracht, dessen Klima, Kultur, Gesetzgebung uns fremd, und dessen Geschichte mit uns in gar keiner Verbindung ist. Unsere Dichter und Künstler arbeiten in Stoffen, die dem Volke fremd sind. Die christlichen Stoffe sind uns unbehaglich. Und ganz wie Herder in den Fragmenten zeigt nun Hegel, wie die Erneuerung der griechischen und germanischen Mythologie keinen Bestand gewinnen konnte. Die Erklärung für die Revolution im antiken Geiste aber, welche dem Christentum den Sieg verschaffte, ist: daß der alte Götterglaube eben eine Religion für freie Völker war und mit der Freiheit hinschwinden mußte.[2]) Seinen Naturgöttern konnte der griechische Mensch

---

[1]) Dieses Bedürfnis kommt nach Hegel dem Priesterbetrug sehr entgegen. In diesen Anschauungen, die bei Hegel oft begegnen, ist vielleicht ein Einfluß Wielands auf den jungen Hegel zu erblicken.

[2]) Vgl. Hölderlins Hyperion. Es ist nicht richtig, wenn Dilthey hier die Anschauung Hegels Hölderlin entgegensetzt. Auch Hölderlin hat ganz der gleichen Überzeugung in seinem Hyperion Ausdruck ge-

seine eigene Freiheit entgegensetzen.[1]) Die Aufgabe ist, eine solche Volksreligion wieder zu erschaffen. Und wo Hegel sein Ideal aufstellt, da zeigt sich sein „stark empfundener Gegensatz zu der christlichen Gefühlswelt“. Er wendet sich vom Christentume ab, und das Bild des Griechentums steigt vor seiner Seele auf. Eine Volksreligion bedarf eines natürlichen Verhältnisses zu den göttlichen Kräften über uns. Ihre Organisation soll nicht im Gegensatz, sondern im Zusammenhang mit dem Leben des Volkes stehen. Ihr Geist soll Freude und Heiterkeit sein und sich in religiösen Festen und Spielen bekunden.

Es folgte Hegels Wendung zum Pantheismus. Zweifellos unter der Wirkung Schellings, der ihm vorausgegangen war; wie viel er aber auch Hölderlin dabei verdankt, das zeigt die Widmung des Gedichtes an ihn, das ein voller Ausdruck seines neuen Pantheismus war: Eleusis.[2]) Ein süßer Traum der Nacht spiegelt ihm das Wiedersehn mit dem geliebten Freunde vor. Aber die Wirklichkeit verscheucht den Traum. Da hebt sich sein Auge zu dem glänzenden Gestirn der Nacht auf, und alle Wünsche und Hoffnungen schweigen im Anschaun. „Ich gebe mich dem Unermeßlichen dahin. Ich bin in ihm, bin Alles, bin nur es.“ (Hier zeigt sich recht die idealistische Wendung des Pantheismus, die Schelling ihm gegeben hatte.) Dem wiederkehrenden Gedanken aber graut vor dem Unendlichen, er faßt die Tiefe des Anschauens nicht. (Anschauen ist hier natürlich immer im Sinne Spinozas und Schellings gebraucht.) Da kommt die Phantasie dem Sinne zu Hilfe und gibt dem Ewigen Gestalt. Die Götter der Griechen erscheinen ihm, sie schrecken ihn nicht, denn ihre Heimat ist auch seine Heimat. Wenn jetzt die Pforten des Heiligtumes zu Eleusis sprüngen, wo Ceres tront, deren Nähe er schauernd fühlt, er verstände nun ihre Offenbarungen und Bilder. Aber — und man denkt an Schillers Götter Griechenlands — die Hallen der Göttin sind verstummt, geflohen ist der Götterkreis in den Olymp zurück von den entheiligten

geben. Und darum sollte ja auch Hyperion sein Griechenland politisch befreien.

[1]) Vgl. Schiller und Schelling.

[2]) Abgedruckt bei Rosenkranz.

Altären. Die Weisheit ihrer Priester schweigt. Kein Zeichen ihrer Feste blieb, und keines Bildes Spur. Denn keiner der Geweihten wollte und durfte ihr Geheimnis überliefern. Nur in ihren Taten lebt sie noch.

> Auch diese Nacht vernahm ich, heil'ge Gottheit, dich.
> Dich offenbart auch mir oft deiner Kinder Leben,
> Dich ahn' ich oft als Seele ihrer Taten.
> Du bist der hohe Sinn, der treue Glauben,
> Der, eine Gottheit, wenn auch Alles untergeht, nicht wankt.

Das also ist das Denkmal von Hegels Pantheismus. Schellings Einfluß ist deutlich: das anschauende Ich ist das Ein und Alles. Die griechische Mythologie aber ist die Phantasiegestaltung dieses Pantheismus. Er bricht sich in der Phantasie zur Vielgötterei. So war es auch bei Hölderlin.

Von Hölderlin hat wohl Hegel den Gebrauch des Wortes Äther her, der für Hegels Anschauung stets ein Äußerstes von Einheit, von selig erfüllter Ruhe, von Erhabenheit war.[1]) Und wenn Rosenkranz ganz richtig entwickelt, wie Hegels ganzes System aus dem Gedanken der Liebe emporkeimte, so hätte er wohl auch auf die Gleichheit mit Hölderlins Weltanschauung hinweisen können, in deren Zentrum ja auch die Idee der Liebe steht. Denn wie Hölderlin, faßte auch Hegel die Liebe als die Aufhebung der Trennung von Geist und Natur.

Auch Hegel hat wie Hölderlin und Schelling die ursprüngliche Einheit des Bewußtseins mit der Natur angenommen, und auch er hat die Aufhebung der Gegensätze zu einer höheren und bewußt gewordenen Einheit als Ideal der Geschichte hingestellt. Ideal wird, was einst Natur war. Das Bewußtsein der verlorenen Einheit und das ideale Erlebnis der wieder hergestellten Einheit ist im religiösen Bewußtsein des Christentums gegeben. Wir werden diesen Gedanken als Inhalt von Schlegels neuer Mythologie wieder begegnen. Die Einheit des Menschen mit der Natur war die Grundlage der griechischen Volksreligion. Die Juden waren von der Natur abgefallen. Daher hat ihr ganz transzendenter Gott gar keinen Bezug zu Natur und Menschen mehr. Die

[1]) Rosenkranz. Bei Prutz S. 94.

griechischen Götter aber waren mit dem Walten der Naturkräfte und mit den Menschen selbst verwandt. Diese Verwandtschaft findet ihren tiefsten Ausdruck in den eleusinischen Mysterien, mit denen sich das Allerheiligste der Juden an Tiefe und Schönheit nicht messen kann. Den Griechen waren ihre Götter nur die Ergänzung der Schönheit, Kraft und Einheit ihres Daseins. Den Juden ist ihr Gott die absolute Macht, gegen den sie nichts, dessen Knechte sie sind. Überhaupt ist die griechische Vergöttlichung der Wirklichkeit in der Anschauung der Liebe, des Genusses und der Schönheit eine höhere Lebensform als die Idee des Monotheismus. Und religiöse Handlungen müssen den Geist der Schönheit atmen. Man sieht: der Gegensatz, der in Schillers Göttern Griechenlands die Form der griechischen und der christlichen Religion angenommen hatte, stellt sich hier als der Gegensatz des Griechentums und des Judentums dar.

Aber auch das Christentum schien Hegel zu einer Volksreligion nicht tauglich zu sein. Auch ihm fehlt das natürliche Verhältnis zu den göttlichen Kräften über uns. Hegel suchte das Problem zu lösen, wie sich eine innere Glaubenswelt in Glaubensvorstellungen und endlich in eine positive Religion umsetzen könne. Er verfolgte diesen Prozeß an der Entwicklung der christlichen Religion. Er wies die historische Notwendigkeit nach, mit der das Christentum als Gegensatz zum Judentum entstehen mußte,[1] und fand sein Zentrum in der Idee der Liebe, welche die Einheit des Menschlichen und Göttlichen ist. Ihr symbolischer Ausdruck ist das christliche Dogma. So gab Hegel eine metaphysische Interpretation der christlichen Mythologie, wie etwa die Neuplatoniker eine Metaphysik der griechischen Mythologie gegeben hatten. Er entwickelt auch die allmähliche Erzeugung des Mythos von Christus in der Gemeinde aus dem urchristlichen Glaubensbewußtsein heraus, welches das Ideal zur Gegenständlichkeit erhebt. Damit wurde erst die Liebe zur Religion. Die mythenschaffende Kraft aber war die Phantasie, welche des Bildlichen bedurfte. Hegel begriff die ganze transzendente

[1]) Herder hatte diese Notwendigkeit im Gegensatz zum Griechentume nachgewiesen.

Glaubenswelt des Christentums als ein mythisches Erzeugnis der Gemeinde. Und auch hier konnte er den Vergleich mit der griechischen Mythologie nicht unterdrücken. So verglich er — wie es schon Viele vor ihm taten[2]) — Herkules, die gestaltete Tapferkeit, der durch den Holzstoß hindurch erst zum Heros wurde, und Christus, der durch das Grab mußte, um zum Gott zu werden, und in dem man doch noch den leidenden und kämpfenden Menschen verehrte. Darin eben liegt der Unterschied. Hegel kontrastierte auch die griechische Schönheit des Gottesdienstes mit dem christlichen Abendmahle, das die Phantasie niemals zu einem Schönen zusammenfassen kann, wie etwa ein Bild des Apoll oder der Venus. Gestalt und Kultus der neuen Gemeinschaft, welche ein freier Menschenbund sein soll, muß zur Schönheit erhoben werden.

Hegel wollte also ebensowenig wie Hölderlin eine Wiederkunft der griechischen Mythologie. Aber er wollte wie Hölderlin eine Religion, die den gleichen Geist der Liebe und Schönheit atmet. Er wollte nicht eine Wiederkehr der griechischen Götter. Aber das Verhältnis des Menschen zu den Kräften über ihm soll wieder gleich dem Verhältnis werden, das die Griechen zu ihren Göttern hatten. Er wollte nicht die Erneuerung des griechischen Kultus. Aber der Kultus der neuen Religion soll wieder die Schönheit des griechischen Götterdienstes haben.

Und so hat auch Hegel auf seine Weise an der gleichen Aufgabe wie Hölderlin und Schelling gearbeitet. Man kann wirklich von einem Dreibund der Tübinger Freunde sprechen. Will man die Stelle eines jeden von ihnen bezeichnen, so könnte man etwa sagen: Hölderlin erlebte die griechische Mythologie als Dichter in der Natur, Schelling als Naturphilosoph in der Natur, Hegel als Geschichtsphilosoph in der Geschichte.

Sie alle aber wollten diese Religion der Natur zur Religion des Ideales erheben.

---

[1]) Vgl. dazu die mythologischen Singspiele des 18. Jahrhunderts.

2. Kapitel.

Die Vorgeschichte der neuen Mythologie.

§ 1. A. W. Schlegel.

A. W. Schlegel knüpfte mit seinen kritischen Anfängen bei Herder, mit seinen dichterischen Anfängen bei Schiller an. Das ist für die ganze Romantik sehr bezeichnend, welche Natur und Bildung, Nationalität und Griechentum zur Einheit bringen wollte. Gleich eine seiner ersten Kritiken in den Göttinger Anzeigen setzt mit Herderschem Klange ein: Von Glovers Athenaide. Da trauert Schlegel um die Zeiten, in denen ein Dichter durch Darstellung großer Begebenheiten der Vorzeit der Aufbewahrer der Volkssagen, der Lehrer und Liebling seiner Nation werden konnte. Ein Nationalheldengedicht zu liefern scheint nun beinahe unmöglich. Aus Patriotismus ist das kalte Interesse für die Menschheit geworden. Mit der Zerstörung der Volksreligionen ist zugleich die alte Sage zu Grunde gegangen, wir sind, im Gegensatz zu den Griechen, unseren Vorvätern entfremdet.[1]) Das alles könnte Herder geschrieben haben. Und von Herder stammt auch, was Schlegel über das Wunderbare des Epos zu berichten hat: daß es in der Sage, nicht aber in der epischen Form gegründet sei. Zu dieser Kritik stimmt eine andere, in der Schlegel den Bardengesängen Kretschmanns ein übertriebenes Lob zu spenden weiß.[2])

In den eigenen Dichtungen dieser Jahre ist freilich wenig von Nationalität und Volkstümlichkeit zu entdecken. Schlegel

---

[1]) Werke X, 18.
[2]) X, 21.

war schon als ein Schüler Heynes auf griechische Mythologie gewiesen. Herder hatte die Neuschöpfung der alten Mythen durch Einsenkung eines neuen Sinnes lebhaft angeraten und bei manchem Dichter Gehör gefunden. Schillers glänzender Gebrauch der Mythologie reizte die Dichter jener Zeit zur Nachahmung. Schlegel war, wie auch Bürger, Hölderlin, Schelling, Hegel, Friedrich Schlegel, Novalis und Tieck, ein glühender Bewunderer von Schillers Göttern Griechenlands. Er liebte auch, wie Schiller und Herder, die Religion der Griechen, die, indem sie mit dem Volke aufwuchs und es wieder großziehen half, sich allmählich zu einem Gottesdienste der Schönheit erhob. Sie befahl nicht, sie verfolgte nicht, sie lehrte und schmückte nur und führte die Menschen am leichten Gängelbande der Freude.[1]) In Schillers Gedicht: Das Ideal und das Leben hob es Schlegel besonders hervor, wie die Bilder der alten Mythologie hier bloß idealisch mit einer deutenden Anwendung eingeflochten sind und aufs glücklichste ein neuer Raub an ihnen begangen ist. Der ganze Sinn des Gedichtes liegt in dem Apfel der Proserpina. Es ist eines jener erhellenden Gleichnisse, welche die Wirkung der letzten Lichter tun, die man auf ein Gemälde setzt.[2]) In Goethes Elegien fand er die Erscheinung der alten Götter vorzüglich, weil sie nicht hergebrachte Redefigur, nicht fremdartig und willkürlich ersonnen, vielmehr in hohem Grade natürlich und täuschend sind. Denn die Einbildungskraft gesteht diesen Wesen an einem Orte, wie Rom, noch heute gern eine sichtbare Gegenwart zu. Und der Künstler muß ja noch jetzt die übermenschliche Schönheit ihrer Gestalten anbeten. Sogar die kühne Begeisterung, welche den Dichter mit einem Schritt vom Kapitol zum Olymp hinaufführt, hat hier noch das Ergreifende der Wahrheit.[3])

Die Neubelebung der alten Mythen kann nun freilich auf verschiedene Art geschehen. Goethe lebte einen Mythos, wie Prometheus und Ganymed, und machte ihn zur Form seines

[1]) VII, 10. Wiederholte Lobreden auf die griechische Mythologie freilich, die Schillers Göttern Griechenlands nachgesprochen sind, wie in Butenschöns Petrarca, fand Schlegel höchst unpassend. Vgl. X, 205.

[2]) X, 84.

[3]) X, 67.

Erlebens. Hölderlin fühlte die griechischen Götter in der Natur. Schiller deutete den Mythos und machte ihn zur Form seiner philosophischen Ideen. Und das tat auch Schlegel. Eines seiner ersten Gedichte gleich ist eine solche Neudeutung: Sibylle. Hatte schon die erste Fassung (1787) in der letzten Strophe den neuen Sinn der Sage von den verwehten Blättern der Sibylle gedeutet, so sind der zweiten Fassung (1789) vier deutende Strophen hinzugefügt:

> So erzählt die fromme Sage,
> So die Dichtung grauer Tage.
> Klügler, spottet ihrer nicht!
> Merket auf! Ich will sie deuten.
> Mit der Fabel Dunkelheiten
> Gatte sich der Wahrheit Licht.

Ein zweites Gedicht aus der griechischen Mythologie: Adonis (1789) ist mehr in der Art gehalten, in der die Anakreontiker und auch Bürger die griechischen Mythen spielend behandelten. Das beste dieser mythologischen Jugendgedichte Schlegels ist die Ariadne. Der Form nach eine Romanze, die in dem glanzvollen Gebrauch der mythischen Bilder an Schiller gemahnt. Inhaltlich schließt sich die Darstellung der verlassenen Ariadne durchaus an die melodramatische Kantate Gerstenbergs. Die Klagen der Verlassenen werden mit dem gleichen Wechsel der Stimmungen monologisch dargestellt. Die Liebe des Gottes aber, durch welche Ariadne selbst zur Göttin verklärt wird, gibt dem Ganzen die höhere, über das rein menschliche Ereignis hinausweisende Bedeutung.

Erst die persönlichen Beziehungen zu Schiller, aber wohl auch die unterdessen erschienenen Arbeiten seines Bruders Friedrich über die griechische Mythologie brachten August Wilhelm nach längerer Pause wieder mythische Stoffe nahe. Die Gedichte: Pygmalion, Prometheus, die entführten Götter, Orion erschienen alle zuerst in Schillers Musenalmanach.[1]) Sie sind auch im Wettkampf mit den Balladen Goethes und Schillers entstanden, welche in die gleiche Zeit fallen.

---

[1]) Über den Zusammenhang dieser Gedichte mit Schlegels Studium der bildenden Kunst vgl. Sulger-Gebing, Die Brüder Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. S. 16f. 22.

Der Pygmalion ist eine völlige Neuschöpfung der alten Mythe und mit den Dichtungen Rousseaus und Ramlers gar nicht zu vergleichen. Friedrich Schlegel hat eine von brüderlicher Begeisterung eingegebene Beurteilung dieses Gedichtes geschrieben, die trotz der maßlosen Übertreibung seines Wertes doch den richtigen Punkt getroffen hat. Der Pygmalion, sagt er, gibt viel zu denken. Aber er ist nicht auf einen einzigen Gedanken beschränkt und auch eben darum nicht so leicht zu charakterisieren. Er ist eben keine Allegorie. Ohne den Geist der alten Sage, deren Schönheit Achtung verdiente, zu entstellen, hat der Dichter sich dieselbe durch die glücklichsten Änderungen zuzueignen gewußt. Bei Ovid und den anderen Darstellern der Sage verliebt sich Pygmalion in sein eigenes Bildwerk und fleht zu den Göttern um dessen Belebung, was ihm denn auch gewährt wird. Es ist wirklich eine nicht unglückliche Wendung, daß Schlegel seinen Pygmalion alle Liebe und Sehnsucht schon vor der Schaffung des Bildes nach einem unbekannten Urbild aller Schönheit empfinden läßt. Die eigene Schöpferkraft, welche sich schon ein Pantheon von Göttergestalten schuf, bildet nun diese Idee der höchsten Schönheit im Steine nach. Die Belebung der Statue auf Bitten Uranias ist nur der verdiente Lohn für das treue Ringen des Künstlers um die göttliche Urschönheit. Die Liebe zum Weib ist hier also die Liebe zur Schönheit geworden. Das Gedicht ist eine Verherrlichung der Kunst. Friedrich Schlegel sagt: Pygmalion ist voll von Beziehungen auf Sehnsucht des Künstlers nach reiner Schönheit, auf seine Begeisterung, seine Schöpferkraft, seine Liebe und sein Glück.[1]) Es ist eine Verherrlichung der griechischen Kunst. Die Darstellung des Pantheons atmet den Geist Winckelmanns, Herders und Goethes: die reine Menschlichkeit der Göttergestalten wird beleuchtet. Auf Winckelmanns Lehre beruht ja überhaupt die Kunstanschauung dieses Gedichtes, daß die griechischen Götter die menschlichen Abbilder der göttlichen Urschönheit sind. Goethe übrigens hielt das Streben dieses Gedichtes für falsch, die Angelegenheiten der bildenden Kunst poetisch zu behandeln.[2])

---

[1]) Jugendschriften II, 28 ff.

[2]) An Schiller 25. Juli 1798.

Körner erkannte in dem allerdings sehr geschickten, wenn auch kalten Machwerk den geübten Künstler. Aber Schlegel schien ihm doch nicht diesem Stoffe gewachsen zu sein. Was den Pygmalion interessant macht, ist die Begeisterung für sein Kunstwerk. Die Liebe mußte aus dem Kunsttriebe entstehen, nicht die Kunst der Liebe dienen.[1])

Schon im nächsten Musenalmanach erschien die zweite und bedeutendste Neuschöpfung eines griechischen Mythos von Schlegel: Prometheus.[2]) Schlegel hat dem vieldeutigen Mythos eine neue Wendung gegeben, indem er ihn zur Form seiner idealistischen Weltanschauung machte, die sich an Kant und Schiller gebildet hatte. Dazu aber mußte er die alte Mythe von Grund auf umgestalten, wobei er nach eigenem Zeugnis schon manche Vorgänger im Altertume hatte. Er machte Prometheus zum Menschenschöpfer und faßte den belebenden Funken als das Symbol der menschlichen Selbstbestimmung, der moralischen Freiheit im Gegensatz zur Natur. Das Gedicht ist in Danteschen Terzinen abgefaßt, und an Schlegels Dante-Studien gemahnt sein prophetischer Ton und seine allegorische Haltung. Es beginnt echt romantisch mit einer Klage um das goldene Zeitalter, das mit dem Kampfe der alten und neuen Götter endete. Prometheus aber, der Titan, will den Menschen helfen. Dazu aber muß er einen neuen Menschen formen, dem er mit einem Funken von Helios' Wagen die Freiheit geben will. Umsonst enthüllt ihm die zukunftwissende Mutter die furchtbaren Folgen seines Willens für die Menschen und ihn selbst. Denn Prometheus weiß: die Freiheit allein ist die Bedingung der Sittlichkeit. Nur der freie Mensch kann zur Kultur und Kunst aufsteigen. Da wird Blindheit zu Erkenntnis, Trieb zu Tugend und Gewalt zu Recht. Die Liebe aber bildet den Menschenbund. Nur durch des Irrsals

---

[1]) An Schiller 11. Oktober 1796.

[2]) Nicht lange vorher hatte K. Ph. Conz eine dramatische Szene: Prometheus und die Ozeaniden gedichtet, wo Prometheus als ein Märtyrer der heiligen Vernunft dargestellt ist, der die Menschen freilich nicht glücklicher, aber besser machen will. Glücklicher waren sie, als sie noch ihrem Instinkte gemäß lebten, aber seine Tat wird herrliche Früchte tragen. In dem Streit zwischen Prometheus und den Ozeaniden erinnert diese Szene an Schlegel. Analekten, 1793. S. 155.

Nächte strahlt diesem Wesen die letzte Vollendung, und einst wird der freie Held kommen, der auch ihn, den Retter, errettet. Er beseelt das Menschenbild mit dem göttlichen Funken, und der freie Mensch blickt zur verwandten Sonne. Es ist also der Gedanke des Idealismus, der hier mythische Gestalt gewonnen hat. Und man erinnert sich, daß auch Schiller gerade den Gegensatz von Natur und Freiheit in den Formen der griechischen Mythologie darstellte.

Schlegel schickte sein Gedicht an Goethe, der es mit großer Anerkennung beurteilte: es sei ihm gelungen, in die Mythe einen tiefen Sinn zu legen und ihn auf eine ernste und edle Art auszudrücken.[1]) Meyer, so berichtet freilich Goethe an Schiller, hat den Prometheus nicht auslesen können, welches denn doch ein übles Zeichen ist.[2]) Und Schiller, für dessen Almanach die Dichtung bestimmt war, hatte trotz ihrer edeln Würde und ihrem philosophischen Schwung vieles auszusetzen. Das Silbenmaß ist allerdings auch bei diesem uralten Stoffe nicht zu modern, weil ihn die philosophische Behandlung an sich schon aus seiner Urwelt heraus in ein modernes, raisonierendes Zeitalter versetzt. Aber gerade dieser symbolischen und allegorischen Behandlung wegen sollte man noch weniger an den alten Prometheus erinnert werden. Denn da in diesem Gedicht der symbolische Verstand das Feuer nicht in natürlicher, sondern übersinnlicher Bedeutung nehmen muß, so kommt die Imagination durch die sinnlichen Schilderungen des Feuers ins Gedränge. Auch sollte das Gedicht, um jeder Mißdeutung vorzubeugen, eine Allegorie genannt werden, denn das ist es im strengsten Sinne, und der Beurteiler muß diesen Begriff vor Augen haben.[3]) Schlegel gab den Zusammenstoß des Sinnlichen und Symbolischen zu. Aber er sträubte sich mit gutem Recht gegen den vorgeschlagenen Titel. Der symbolische Gebrauch der Fabel sei schon bei den Alten in Dichtung, Philosophie und Kunst gang und gäbe gewesen. Er ging in der Symbolik nur einen ganz kleinen Schritt weiter, indem er durch den Funken, nicht wie

[1]) An A. W. Schlegel 19. Juli 1797.
[2]) 25. September 1797.
[3]) An Schlegel 27. Juli 1797. Briefe (Jonas) V, 230f.

die Alten, die Seele überhaupt, sondern ihre freie Selbsttätigkeit andeutete. Die Alten aber haben sich noch weit freiere Umdeutungen des Mythos erlaubt. Etwas Symbolisierendes lag wohl schon beim ersten Ursprung in ihm. Diese Bemerkungen enthalten schon zum Teil seine Bedenken gegen die Überschrift Allegorie. Da er aber überdies des epischen Interesses wegen das bloß Mythische mit dem Allegorischen auf das genaueste zu verweben suchte, so könnten manche Leser durch solche Überschrift verleitet werden, auch das rein Mythische allegorisch zu deuten.[1]) Man wird diesen Einwänden Schlegels die Berechtigung nicht absprechen können, wenn sie auch Schiller nicht sehr befriedigten. Indessen ließ er es bewenden, „denn zu helfen war überhaupt nicht".[2]) Körner konnte ihn in seinem ungünstigen Urteil nur bestärken. Er fand wieder einmal Schlegel dem köstlichen Stoffe nicht gewachsen. Seiner Phantasie fehlt es an Schwung. Die großen Bilder des Altertums haben nur eine flache Wirkung auf ihn gemacht. Das Ganze ist ein unglücklicher Gedanke. Darstellungen aus der Mythologie fordern ein gewisses Dunkel. Sprechen die Personen zu deutlich und ausführlich, so werden sie modernisiert.[3])

Aus dieser Opposition Schillers und Körners ist der erste Gegensatz klassischer und romantischer Mythenbehandlung zu erkennen. Bei Schiller gab eben trotz aller philosophischen Deutung die Schönheit der Form den Ausschlag für die Wahl des mythischen Stoffes. Schlegel aber legte das größere Gewicht auf seine symbolische Bedeutung.

Den unbedingtesten Parteigänger fand Schlegel wieder in dem eigenen Bruder. Ihn habe das Gedicht innig gefreut. Er ging an einen Vergleich mit Äschylus und fand das Wesen dieser neuen Behandlung in der Vereinigung der theoretischen und praktischen Philosophie. Er wollte auch den Charakter der Dichtart bestimmen, zu der Pygmalion und Prometheus gehören. Er fand noch in keinem Gedichte August Wilhelms so viel Ernst, Würde, Männlichkeit, Hoheit und ruhige Gewalt.

---

[1]) Preuß. Jahrb. 1862, IX S. 216f. Schlegel selbst nannte sein Gedicht „Die Priesterin der Trümmer": Allegorie. I, 16.

[2]) An Goethe 28. Juli 1797.

[3]) An Schiller, Briefwechsel (Cotta) IV, 52.

Sonderbar sei es, daß sein Bruder immer historische Mythen philosophisch poetisiere. Er schloß daraus, daß er eine Historie machen müsse.[1]) Für Tieck war der Prometheus „zu gediegen philosophisch“.[2])

Schiller forderte A. W. Schlegel auf, eine Ballade in den Almanach zu stiften, der recht eigentlich der Veredlung und Bereicherung dieser Gattung gewidmet war. Um sich nicht allzu sehr gegen die Meister im Nachteil zu fühlen, bat sich Schlegel die Kenntnisnahme ihrer fertigen Balladen aus. Er konnte nur den Ring des Polykrates studieren, und nach seinem Beispiele behandelte er die von Herodot erzählte Sage des Sängers Orion in Romanzenform. Es ist sein einziges Gedicht, das sich noch heute einer gewissen Popularität rühmen kann. Schlegel hatte, wie er an Schiller schrieb,[3]) den Stoff nur so unterwegs ergriffen. Sein Absehen war damals eigentlich auf die Sacontala gerichtet. Aber er besorgte, sie möchte zu lang werden, und es hätte auch mehr Vorbereitung und Studium erfordert, die nötige indische Mythologie hineinzubringen, ohne dunkel zu werden. Er hatte diesen Gedanken, ehe er von der entzückenden Bajadere wußte, die erstaunlich aufmerksam auf den Wert der indischen Sagen machen muß.[4]) Statt dessen also sandte Schlegel den Orion in den Balladenalmanach. Der Unterschied von seinen früheren Mythengedichten war mit der neuen Form gegeben. Eine solche Belastung mit philosophischem Tiefsinn hätte diese Form zersprengt. Auch fehlte hier die Möglichkeit der Ausdehnung. Goethe und Schiller machten den Versuch, die Balladendichtung weniger philosophisch als ethisch zu vertiefen. Und das ist auch Schlegels Absicht gewesen. Man kann das Thema des Orion mit den Kranichen des Ibykus vergleichen: die Heiligkeit des Sängers und die Macht des Gesanges, selbst über die Natur. Damit hat Schlegel ein Motiv angeschlagen,

[1]) An A. W. Schlegel, Briefe S. 289 ff. — 2. August 1797.

[2]) Ebenda 310. Vgl. aber Tiecks Kritische Schriften I, S. 108 f.

[3]) Preuß. Jahrb. 1862 IX, S. 222.

[4]) Vielleicht, setzte er hinzu, finden sich in den Asiatic Researches und den übersetzten Veden noch mehr solche artige Geschichten. Schiller hielt es für ein sonderbares Unternehmen für ihn, wovor ihn sein guter Engel bewahren wolle. An Goethe, 7. September 1797.

das alle Romantiker nach ihm aufgenommen haben. Die Mythe des Orion begegnet bei ihnen allen, auch bei dem Maler der Romantik: Philipp Otto Runge. Der Grund ist leicht einzusehen. Denn das weltschaffende und weltbeherrschende Prinzip des Idealismus war im Geiste der Romantik: die Poesie. So fand eine Zentralidee der Romantik ihre poetische Form in der griechischen Mythologie. Der romantische Geist von Schlegels Gedicht zeigt sich nun gerade im Vergleiche mit Schillers Ballade. Denn Schiller wollte die gerechte Weltordnung verherrlichen, die sich in dem rächenden Verhängnis offenbart: die höhere Verkettung von Schuld und Strafe. Schlegels Orion will keine Rache. Ihm genügt es, daß den Mut der Barbaren die Schönheit niemals labe. Für Schlegel handelt es sich eben um die naturbezwingende Macht des Gesanges. Orion wird nicht ermordet, denn er steht in heiliger Hut. Goethe und Schiller hatten schon die überwältigende Wirkung der Dichtkunst auf das menschliche Gemüt verherrlicht. Schlegel aber spannte die Idee bis zur Mystik hoch und stellte die Wirkung der Poesie auf die Natur dar.

Schiller hielt den Gedanken für recht gut, aber die Ausführung deuchte ihm kalt, trocken und ohne Interesse zu sein.[1]) Körner verglich schon den Orion mit den Kranichen des Ibykus, aber in anderer Hinsicht. Es fehlt Schillers Ballade eine menschliche Hauptfigur. Einer solchen aber verdankt es der Orion, daß er trotz seiner unbegreiflichen Kälte und Mattigkeit Menschen gefallen hat, die zwar wenig Geschmack, aber ein natürliches Gefühl haben.[2])

Man sieht: Schlegel hatte mit seinen mythologischen Gedichten in dem Kreise, für den sie bestimmt waren, nicht allzu viel Glück. Und Friedrich Schlegel hatte Recht, als er den Prometheus, den Pygmalion und Orion im Musenalmanach am unrechten Orte fand und für die neue romantische Zeitschrift wünschte.[3]) Dagegen fanden „Die entführten

[1]) An Goethe, 7. September 1797.

[2]) An Schiller IV, S. 60.

[3]) An A. W. Schlegel, S. 313. Friedrich hielt den Orion wohl für das leichteste, zarteste und dabei vollendetste unter seines Bruders Gedichten, die nicht eigene Empfindung darstellen. Er ist so ganz aus einem Stücke, wie hingehaucht. Ebenda S. 298.

Götter" von Schlegel Schillers Wohlgefallen. Sie sprechen ja auch sein eigenes Glaubensbekenntnis aus. Die Götter kamen von Hellas, wo die freundlich bildenden Hellenen sie vom Himmel herablockten, indem sie das Göttliche dem Schönen vermählten, nach Rom, als die Freiheit Griechenlands untergegangen war. Aber auch die Freiheit Roms sank dahin, und die Götter schliefen ein Jahrtausend lang, bis die Kunst ihnen neue Feste und Tempel bereitete. Und wieder kamen fremde Eindringlinge, welche die Götter zwingen wollen, unter ihnen zu wohnen. Aber sie haben kein Heiligtum für sie. Götter sind kein menschliches Eigentum.

> Wer würdig uns zu ehren weiß,
> Trägt uns in seiner Brust, sein eigen:
> Doch trittst du ungeweiht in unsern Kreis,
> So deckt uns Nacht, und die Orakel schweigen.[1])

Das Gedicht erweckt notwendig die Erinnerung an Schillers Götter Griechenlands. Die Klage um ihren Untergang ist hier gleichsam in seine Geschichte umgesetzt. Schiller behauptete denn auch diese Dichtung gegen Prometheus und Orion.[2]) Aber Körner fand nur die letzte Strophe gut. Die entführten Götter schwatzen so viel durcheinander, daß man eigentlich nicht recht weiß, was sie wollen. Das Ganze ist nicht aus einem Guß.[3]) Gerade umgekehrt übrigens gefiel Friedrich Schlegel der würdige Anfang besser, als der ein klein wenig gallische Schluß.[4])

Ganz das gleiche Thema, wie Schlegel in diesem Gedichte, hat Gries, nächst Schlegel der beste Übersetzer der Romantik, gleichzeitig in seinem Gedichte: „Die Gallier in Rom" behandelt.[5]) Als Schlegel den Anfang seiner Ode dem ihm befreundeten Gries vorlas, sagte dieser, daß er ebenfalls auf denselben Gegenstand eine zu dichten angefangen habe,

---

[1]) Zu der Idee, daß die griechischen Götter nur in der politischen Freiheit des Volkes leben können, vgl. auch Winckelmann, Herder, Hölderlin und Hegel.

[2]) An Körner IV, S. 45. Vgl. an Goethe 6. Oktober 1797.

[3]) An Schiller IV, S. 57.

[4]) An A. W. Schlegel S. 298. Zu Schiller vgl. auch sein späteres Gedicht: Antiken zu Paris, das Einflüsse von Schlegel zeigt.

[5]) Horen 1797. Stück 9.

worauf Schlegel ihn aufforderte, sie also auch fertig zu machen.[1]) Tatsächlich ist die Ähnlichkeit zwischen diesen Gedichten so groß, daß man die nachträgliche Wirkung Schlegels auf die Vollendung des Gries'schen Gedichtes nicht von der Hand weisen kann. Ihr gleichzeitiges Entstehen aber ist auf die gemeinsame Wirkung von Schillers Göttern Griechenlands zurückzuführen.

Beim Anzug der Gallier opfern und beten die Römer zu ihren Göttern. Aber die Götter selbst steigen von ihrem Throne und folgen dem Sieger in den Norden. Denn sie weilten schon zu lange auf entheiligten Altären. Sie waren aus Hellas nach Rom geflohen, um dort auch Anmut und Menschlichkeit zu verbreiten. Aber nur in der Freiheit können diese Blüten gedeihen. Sie schwinden mit der Tyrannei. Wenn Rom einst wieder frei geworden ist, dann werden auch die Götter wiederkehren.

In den Balladenalmanach hat Schiller auch ein Gedicht von Gries aufgenommen, dessen Abhängigkeit von Schlegels Pygmalion bereits Schiller und Körner bemerkt haben. Hier ist auch wieder, so schrieb Schiller an Goethe, ein poetisches Genie von Schlegels Art und Weise. Er hat Schlegels Pygmalion nachgeahmt und in demselben Geschmack einen symbolischen Phaeton geliefert. Das Produkt ist närrisch genug, aber die Versifikation und einzelne gute Gedanken geben ihm doch einiges Verdienst.[2]) Auch Goethe fand den Phaeton gar nicht so übel gemacht und das alte Märchen des ewig unbefriedigten Strebens der edlen Menschheit nach dem Urquell ihres allerliebsten Daseins noch so ganz leidlich aufgestutzt.[3]) Auch Körner erkannte Schlegels Vorbild. Er

---

[1]) Schlegel an Schiller Preuß. Jahrb. IX, S. 221. Vgl. Schiller zu beiden Gedichten: an A. W. Schlegel, Briefe Schillers und Goethes an A. W. Schlegel, hrsg. von Böcking, S. 24.

[2]) An Goethe 7. September 1797. Schiller wußte also nicht, daß „Die Gallier in Rom" von demselben Verfasser waren. Vgl. auch Schiller an A. W. Schlegel Briefe V, S. 239, und A. W. Schlegel: Preuß. Jahrb. a. a. O. S. 220.

[3]) An Schiller 25. September 1797. Schillers Antwort 6. Oktober 1797. Gries gab in einem Briefe an Schwab, Jena 3. Juni 1829, seinem Ärger über diese Urteile Goethes und Schillers Ausdruck. Blätter f. lit. Unterh. 1855, S. 616. Dazu A. W. Schlegel an Schiller: Preuß. Jahrb. IX, S. 220.

fand das Ganze gedehnt und matt. Auch liebte er diese moderne Sentimentalität nicht in einem solchen Prachtstück der Phantasie. Ovid verstand seinen Vorteil.[1]) Goethe hat die symbolische Bedeutung dieses Gedichtes ganz erschöpfend bezeichnet. Phaeton, durch seine Geburt halb Gott, halb Mensch, sehnt sich über Staub und Schranken der Erde zu den Höhen des Olymp, wo sein Vater Apollo wohnt, und wo auch ihm seine Heimat zu sein deucht. Denn das Glück der Erde kann ihn nicht sättigen. Und so fleht er im Übermaße der Sehnsucht nach der Göttlichkeit zu seinem Vater, einmal das Gespann der Sonne lenken zu dürfen, denn in ihr allein ist Wahrheit. Apollo warnt: Gottheit und Menschheit kann sich niemals gatten. Nur durch das Reich der Schatten geht die Bahn zum Olymp. Aber das Schicksal hat Phaeton zur Warnung für alle Sterblichen erkoren, und so muß der Gott die Bitte des Sohnes gewähren. Phaeton besteigt frohlockend den Wagen, zum Olymp empor zu fliegen. Nun ist er aus den Schranken der Erde entkerkert, aber die Rosse fühlen, daß kein Gott sie lenkt, entreißen ihm die Zügel und drohen Olymp und Erde zu vernichten. Phaeton weiß nun, daß er sterben muß. Warum gab Apoll dem Göttersohne Göttermut und nicht auch Götterkraft. Aber auch der Tod in diesen Höhen ist mehr als der schönste Erdenlohn. Der Olymp öffnet sich, und Phaeton stürzt in die Tiefe. Ohne also den alten Mythos zu verändern, hat Gries ihn durch die innere Motivierung zum Symbol für jene romantische Sehnsucht nach dem Unendlichen gemacht. Auch in dieser Dichtung also liegt jene Idee verborgen, welche die Geister alle erfüllte, seit Schillers Aufsätze und Dichtungen sie aus dem beschränkten Kreise Kants in die Weite der gebildeten Welt getragen hatten: der Gegensatz von Ideal und Leben.

Gries hat noch mehr solcher mythologischen Gedichte verfaßt. Die Danaiden sind eine Stilmischung von Goethes und Schillers Balladen, eine moralische Ballade, welche die Verkettung von Schuld und Sühne veranschaulicht. Ebenso

---

[1]) An Schiller IV, S. 56. Körner war im allgemeinen der Ansicht, daß wir die griechichen Dichter um den Stoff selten zu beneiden haben. In Humboldts Dioskuren beleidigte ihn die „mythologische Aristokratie“ im Stoffe. An Schiller IV, S. 54.

die Niobe,[1] welche, wie Phaeton, den Drang empfindet, sich zur Gottheit zu erheben, weil sie göttlichen Ursprungs ist, und, wie Phaeton, furchtbar für den Frevel bestraft wird. Der Tod der Kinder ist nach den plastischen Gruppen der Antike dargestellt. Die Versteinerung der Niobe ist nur bildlich genommen: sie erstarrt in Schmerz.

In diesen mythologischen Gedichten von A. W. Schlegel und Gries zeigte sich aufs deutlichste, wie die werdende Romantik gerade an Schiller anknüpfte, den sie dann mit Ungebühr behandelte; aber sie überspannte seine Ideen, und die symbolische Bedeutung überwog die Schönheit der Form. Die symbolische Bedeutung, welche in die alten Mythen gelegt wurde, war der Gedanke des neuen Idealismus, der die ganze Zeit erfüllte und in die Formen der Dichtung gebannt sein wollte. Die große Aufgabe war die Verschmelzung von Poesie und Philosophie.

Es war sehr natürlich, daß ein solches Bestreben auf die eigentliche Lehrdichtung führen mußte. Auch Schillers Gedichte waren Lehrdichtungen, wo sie nicht die philosophischen Ideen in den schönen Formen der griechischen Mythologie zu restloser Erscheinung brachten: unmittelbare Darstellungen des übersinnlichen Reiches. A. W. Schlegels erste Abhandlung handelt im Anschluß an Schillers Künstler von der Lehrdichtung. Es gab eben nur zwei Möglichkeiten, das Ideal der Verschmelzung von Poesie und Idealismus ganz zu erreichen: Mythologie, welche ihrem Wesen nach die Einheit von Dichtung und Philosophie ist, oder Lehrdichtung, welche den philosophischen Stoff mit den Mitteln der Poesie darstellt. Als höchstes Ideal aber schwebte allen Romantikern ein mythisches Lehrgedicht vom All vor der Seele. Man hatte ja das Beispiel des Altertumes vor sich, wo Mythologie und Lehrdichtung in den Kosmogonien und Theogonien noch eines waren. Schlegel hielt ja auch nach dem Vorbilde Herders die Mythen selbst für Lehren und den Dichter für den berufenen Lehrer seines Volkes. Er faßte zuerst den Gedanken eines Lehrgedichtes, in dem auch der Stoff poetisch ist. Schiller hat in seiner Abhandlung von naiver und sentimentaler Dichtung den

[1]) Gedichte I, S. 14 ff.

Gedanken eines solch poetischen Lehrgedichtes von Schlegel übernommen. Schelling hat dann ganz das gleiche Ideal in seiner Kunstphilosophie aufgestellt und seine neue Mythologie für diesen poetischen Stoff des Lehrgedichtes erklärt.

Der Inhalt von Schlegels Abhandlung ist bereits bei Gelegenheit des Schillerschen Gedichtes angedeutet worden: er will eine Poetisierung des Lehrgedichtes auch im Stoffe. Der Weg ist romantisch: wir ahnen die Wahrheit, ehe die Erkenntnis sie in Überzeugung wandelt. Wenn nun ein Dichter solchem Wahrheitsgefühl Stimme gibt, wenn er den schwebenden Erscheinungen der geistigen Anschauung durch Bilder und Töne bestimmteren Umriß und Selbständigkeit verleiht, so kann er auf diese Weise das lehrende Gedicht selbst im Stoffe poetisch machen, und die dichterische Behandlung wird nur das notwendige Werkzeug zur Mitteilung der Ideen. Die Versuche zu solchem Lehrgedicht glaubte Schlegel in Schillers Künstlern und Reich der Schatten zu erkennen, deren mythische Bilder er mit Nachdruck hervorhob. [1])

In der gleichen Kritik lobte Schlegel die Erzählung Alexander von Humboldts: Die Lebenskraft oder der Rhodische Genius. [2]) Sie enthält eine treffende Allegorie über einen Gegenstand aus der Naturwissenschaft, für die man nur selten hinreichende Einkleidung erfand, während man die Lehren der Moral mit den plattesten Einkleidungen überhäufte. Der Inhalt dieser Erzählung ist: in Syrakus gab es ein vielbestauntes Bild: Der Rhodische Genius genannt. Es stellte eine Schar von Jünglingen und Mädchen dar, die ohne Gewand verlangend die Arme gegeneinander ausstrecken, aber auf einen Genius blicken, der, einen Schmetterling auf der Schulter und eine Fackel in der Rechten, in ihrer Mitte schwebt. Niemand wußte das Bild zu deuten, bis sich einst aus Rhodos ein Gegenstück dazu einfand, auf dem die Jünglinge und Mädchen in mannigfachen Umarmungen über dem Genius ohne Schmetterling und mit erloschener Fackel zusammenstürzen. Da findet ein Philosoph, der sich mit der

[1]) Vgl. W. VII, S. 10. 15. 20. Zu Schlegels Theorie vom Lehrgedicht in dieser Zeit vgl. auch X, S. 30. 46 f. Zu Schillers Gedichten noch X, S. 80 ff. 83 f.

[2]) Schillers Horen 1796. Stück 5.

Natur der Dinge beschäftigt, die richtige Lösung: auch in der unorganischen Natur zeigt sich der Unterschied der Geschlechter in Freundschaft und Feindschaft, Anziehung und Abstoßung. Alles eilt in der unbelebten Natur, sich zu dem seinen zu gesellen und sich immer neu zu verbinden. Die Lebenskraft aber mischt die Stoffe nach ihren Gesetzen. Der Rhodische Genius ist das Symbol der Lebenskraft, die jeden Keim der organischen Schöpfung beseelt. Die Jünglinge und Mädchen sind die irdischen Elemente, die ihren eigenen Begierden folgen und sich miteinander mischen wollen. Der Genius aber zwingt sie, seinem Gesetz zu folgen. Das zweite Bild ist das Symbol der erstorbenen Lebenskraft. Nun treten die irdischen Stoffe in ihre Rechte ein und folgen fessellos ihrem geselligen Triebe. So ging die tote Materie von Lebenskraft beseelt durch eine zahllose Reihe von Geschlechtern, und derselbe Stoff umhüllte vielleicht den göttlichen Geist des Pythagoras, in dem vormals ein dürftiger Wurm im augenblicklichen Genusse sich seines Daseins freute.[1])

Man nehme zu Schlegels Kritik dieser Erzählung auch seine Beurteilung von Bürgers Gedicht: Die Elemente, das er einen Naturhymnus voll höherer Weihe und Offenbarungsgabe, eine mystische Symbolik der Natur nannte.[2])

Man sieht: Schlegel schloß sich Herders Wünschen einer neuen Naturdichtung an. Und auch er kommt für den Gedanken einer naturphilosophischen Mythologie in Betracht, denn Humboldts Erzählung und Bürgers Gedicht sind ja wirklich Mythisierungen einer naturphilosophischen Wahrheit, und August Wilhelm hat schon vor seinem Bruder und vor Schelling die Bedeutung eines solchen Unternehmens gewürdigt.

Im Jahre 1797 zog Schlegel ein schon vor Jahren erschienenes, aber ganz unbekannt gebliebenes Lehrgedicht aus dem Dunkel. Er war sein Leben lang sehr stolz auf diese Entdeckung, denn er glaubte in den Gesundbrunnen von Neubeck dem deutschen Volke ein Gedicht geschenkt zu

---

[1]) Vgl. auch das Gedicht: An Alexander von H. in Schillers Musenalmanach 1798, S. 264 ff.

[2]) Vgl. oben die Anmerkung zu Goethes Pflanzengedicht.

haben, das es noch nicht besaß. Denn in diesem Lehrgedichte ist der Stoff selbst durch sinnliche Darstellung und sittliche Begeisterung poetisch geworden.[1] Der naturhistorische Inhalt des ersten Gesanges ist durch eine kühne, aber erlaubte Dichtung ganz ins Wunderbare und Epische hinübergespielt. Dieser Gesang ist wirklich der Versuch einer neuen Mythologie. Nach einem Anruf der Göttin Hygiea bittet der Dichter die Nymphe seines heimatlichen Flusses, ihn in das unterirdische Reich ihrer Schwestern, der Quellen, hinabzuführen Die göttliche Nymphe gewährt seine Bitte und führt ihn in die heilige Werkstatt der Natur, damit er den Menschen ein Lied von dem Geburtsland und den Geschenken der Nymphen singe. Auf dieser Wanderung durch das unterirdische Reich der Ströme erkennt der Dichter das stille Wirken der Natur und das Werden und das Wachsen der ganz mythologisch angeschauten Quellen. Und ebenso mythologisch schildert der zweite Gesang die Heilkräfte der Quellen, welche als göttliche Nymphen dargestellt und verehrt werden. Die folgenden Gesänge, welche die Vorschriften der Kur zum Inhalt haben, müssen freilich dieses mythischen Gewandes entbehren. Desto mehr aber hat sich der Dichter bemüht, hier im einzelnen durch den reichlichen Gebrauch mythischer Versinnlichungen und Erinnerungen den mythischen Ton festzuhalten, den doch eben das ganze Gedicht haben sollte. Aus dem vierten Gesang hebt Schlegel die Schilderung der Pflanzenbegattung hervor, und in einer Kritik von Schraders Flora verweist er noch einmal auf diese Stelle, als auf ein Beispiel, wie man dergleichen Gegenstände beseelen kann. Ein botanisches Lehrgedicht, mit Geist und Schwung ausgeführt, möchte wohl nicht ein so unbefriedigendes Mittelding sein, wie Schrader meint.[2] Man erinnert sich, daß Herders Wünsche gerade auf ein botanisches Lehrgedicht gerichtet waren, und daß Goethe und Schiller sich mit dieser Idee beschäftigt hatten. Man wollte freilich lieber, daß Schlegel auf Goethes Metamorphose der Pflanzen hingewiesen hätte. In den Vorlesungen über

---

[1] Der Exkurs über die griechischen Lehrgedichte ist durchaus nach Friedrich Schlegels unterdeß erschienenen Arbeiten gehalten.

[2] W. XI, S. 108.

schöne Literatur und Kunst, welche schon ganz unter der Wirkung von Friedrichs Rede über die Mythologie stehen, hat Schlegel besonders gerühmt, wie Neubecks Lehrgedicht für ein mythisches Kostüm empfänglich war, da eine naheliegende Personifikation uns noch immer die Heilquellen als wohltätige Nymphen betrachten läßt. Dies hat der Verfasser auch sehr gut zu benutzen gewußt und seinen Stoff durch Erinnerungen an die klassische Mythologie geschmückt.[1])

Die Tendenz auf Verschmelzung von Dichtung und Philosophie bewog auch Schlegel zur Erweckung Dantes.[2]) Vor ihm ist niemand der universalen Bedeutung Dantes so gerecht geworden. Übersetzungen und einzelne Hinweise hatten das Dunkel nicht lichten können, das über ihm lag. Herder freilich erkannte in ihm den Vater der neueren Poesie und den Dichter des Christentums, dessen Werk, wie das Epos Homers und wie jede echte Mythologie, eine Enzyklopädie des menschlichen Wissens und eine Zusammenfassung von Himmel und Erde ist. Von Herders Geist ist auch die Abhandlung Schlegels inspiriert. Aber mehr in der historischen und kritischen Methode, als in der Auffassung und dem Inhalte. Schlegel will in die Zusammensetzung dieses fremden Wesens eindringen, sein Werden und Wirken im Zusammenhang mit seiner Zeit und seinem Volke, das Werk in Ver-

---

[1]) Vorlesungen II, S. 312. Ich verweise noch auf die ebenfalls mythischen Hymnen Neubecks an Hygiea, an Nemesis, an Rugia, welche der Ausgabe der Gesundbrunnen 1809 beigegeben sind. Ferner die Hymnen an Nymphen im Neuen deutschen Merkur, April 1800, und Vermehrens Musenalmanach. Neubeck hat auch die dramatischen Skizzen aus der nordischen Mythologie übersetzt, woraus Sayers Niederfahrt der Göttin Freya bereits in Wielands Merkur erschien, 1793 Stück 4, S. 337. Schlegel hat Neubeck berühmt gemacht. Denn die Rezension erregte größtes Aufsehen und veranlaßte auch eine bessere Ausgabe des Gedichtes. Vgl. A. W. Schlegel an Goethe, Goethe und die Romantik I, S. 13. Friedrich an A. W. Schlegel S. 293. 297. Wilhelm Grimm berichtet schon an Gervinus, Briefwechsel II, S. 123, daß man ihn kaum noch kennt. Die Ästhetiker der Zeit aber führten immer Neubecks Gedicht als ein Musterbeispiel der Lehrdichtung an, vgl. z. B. Ast, Kunstlehre S. 317. Luden, Ästhetische Vorlesungen S. 100. Selbst noch Fr. Th. Vischer III, 2 S. 1471.

[2]) Schlegel schrieb seine große Abhandlung über Dante bereits 1791 für Bürgers Akademie der schönen Redekünste und setzte sie in Schillers Horen fort. Vgl. Schlegel über Meinhard an Schiller, Preuß. Jahrb. X, S. 198.

bindung mit seinem Schöpfer betrachten. Das ist Herders Art. Nun aber hat noch jeder Geist in einem solchen Werke ein anderes gefunden. Das zeigt sich so recht bei den Romantikern, welche Christentum und Scholastik, Naturphilosophie und Gesamtheit der Wissenschaft, reine Dichtung, durchgängige Allegorie, Mystik und Mythologie in Dante fanden. Friedrich Schlegel und Schelling feierten Dante als den Begründer einer neuen Mythologie. August Wilhelm hat ihnen den Weg gewiesen. Er behandelte die Frage: ob Dante unter allen Dichtungen seines Werkes einen allegorischen Sinn habe verschleiern wollen, wobei wieder einmal die unselige Unzulänglichkeit der Begriffe: Allegorie und Symbol zum Vorschein kommt. Er entschied sich für die durchgängig allegorische oder symbolische Bedeutung des Ganzen, obgleich vieles nicht mehr auszulegen ist. Und da es vergeblich sein würde, eine so geheime Symbolik ergründen zu wollen, so möge für uns die Göttliche Komödie nur da Allegorie enthalten, wo das Emblematische ihrer Darstellungen unmittelbar gefühlt wird. Dantes Allegorien sind ja auch nicht nackte Begriffe ohne Leben und Schönheit, die jeden freien Flug der epischen Poesie hemmen. Sie haben unabhängig von ihrer verborgenen Bedeutung Bestandheit und Wirklichkeit. Schlegel hob die mythologischen Elemente des Gedichtes überall hervor. Er stellte Dantes Kosmologie dar, behandelte seine christliche Mythologie und die dantisierten Bilder aus der klassischen Mythologie. Er beschrieb Dantes Theologie, Scholastik und Weltansicht und zeigte, wie der Widerstand der Dämonen die Erscheinung des Engels zu mehr als einer bloßen Maschine macht. Das ist ja die Schwierigkeit des neueren Epos. Man hat ganz ungerechtfertigter Weise aus dem die damaligen Sänger freilich sehr begünstigenden Glauben der Vorwelt an die Einmischung höherer Wesen in die Angelegenheiten der Menschen ein Gesetz und Merkmal für alle epische Dichtung abgeleitet. Aber, so führt nun Schlegel ganz nach Herder aus, der Glaube schwand, die erwachsene Vernunft kann die Vorsehung nur in dem allgemeinen System der Naturgesetze erkennen. Unsere Religion berechtigt uns nur bei Gedichten religiösen Inhalts, uns der Wunder zu bedienen. Auch läßt unsere genau bestimmte Dogmatik wenig Spielraum für die

Erdichtung übrig. Die griechische und jede ursprüngliche Volksreligion war Poesie. Der Dichter nahm, wenn er sie zu seinen Zwecken gebrauchte, nur sein Eigentum zurück. Zu den Schwierigkeiten der Erfindung gesellt sich für den christlichen Dichter die Schwierigkeit der Darstellung. Wie soll er Gott und die Engel versinnlichen. Leichter schon ist es mit den Teufeln. Aber es wird immer mißlingen müssen. In diesen Ausführungen muß man die ersten Spuren von Schlegels katholisierender Ästhetik erkennen. Er schließt sich auch hier an Herder, der ja auch die protestantische Unsinnlichkeit als unästhetisch empfunden hatte. Es bedurfte nur der Herzensergießungen, und Schlegel huldigte einem ästhetischen Katholizismus.

So geht die Richtung A. W. Schlegels von Anfang an auf Mythologie hinaus. An Herder anknüpfend, wollte er den Dichter zum Aufbewahrer der Sagen seines Volkes machen. An Schiller anknüpfend, begann er mit der poetischen Symbolisierung der griechischen Mythologie, die er zur Form seiner eigenen Weltanschauung machte, und sehnte sich nach einer schönen Religion, wie Griechenland sie hatte. Er wollte eine neue Art von mythischer Lehrdichtung erwecken, welche die absolute Einheit von Poesie und Philosophie ist und die Wahrheiten der neuen Naturwissenschaft in symbolischem Gewande darstellt. Er begann die mythologischen Elemente in Dantes Dichtung zu erkennen und einem ästhetischen Katholizismus zu huldigen. Die Keime also lagen bereit. Aber es bedurfte erst der Anregungen von Seiten seines Bruders und der anderen Romantiker, um sie ganz zu entwickeln. Dann wurde August Wilhelm ein Vorkämpfer der romantischen Mythologie in allen ihren Formen.

§ 2. Friedrich Schlegel.

Friedrich Schlegel studierte in Göttingen und Leipzig klassische Philologie. Die Schriften des Plato, die tragischen Dichter der Griechen und Winckelmanns begeisterte Werke bildeten seine geistige Welt, wo er sich oft nach jugendlicher Art die Ideen und Gestalten der alten Götter und Helden in der Seele vorzubilden versuchte. In Dresden kam er zur

wirklichen Anschauung der langersehnten, antiken Göttergebilde und war von ihrer Schönheit, ihrer Bewegung und ihrem Leben überwältigt. Diese Eindrücke blieben die Grundlage für seine Studien des klassischen Altertums in den nächstfolgenden Jahren. Die Schönheit der christlichen Malerei ging ihm erst bei seinem zweiten Aufenthalte zu Dresden auf. Damals (1789) war es einzig die Antike, die ihn begeisterte. Man sieht hier so recht deutlich, wie die Romantik sich aus dem Klassizismus emporringt: die Sehnsucht nach den Göttern Griechenlands trieb den jungen Friedrich Schlegel zu seinen griechischen Studien.

Herder, über den sich Schlegel damals ziemlich kühl und von oben herab zu äußern pflegte,[1]) hatte nach einem deutschen Winckelmann in Absicht auf die griechische Dichtung gerufen. Schlegel, der Verehrer Winckelmanns und der griechischen Dichtung wollte diesem Rufe folgen. Er hatte sich in der griechischen Mythologie auch an dem Vertreter ihrer klassischen Auffassung, der Goetheschen Auffassung, an Moritz gebildet. Er fand in seinem Lehrbuch der Mythologie Deutungen über den Ursprung der Götterwelt aus der ewigen Menschennatur in ihrer freiesten Entwicklung, die ihm so fein als neu erschienen. Forster und Schiller kennen die Mythologie doch nur aus der Ferne. Heyne ist nicht Mensch und Denker genug. Herder hat für seine Kenntnisse und seinen Sinn doch nicht viel gegeben. Das Werk von Moritz ist ein geringer Anfang eines sehr umfassenden Werkes. Erschöpft ist der Gegenstand noch nicht.[2])

Auch hier also setzten Friedrichs eigene Arbeiten an. Schon die Abhandlung von den Schulen der griechischen Poesie (1794) offenbart Schlegels Auffassung der Mythologie. Er begreift die Entwicklung der griechischen Poesie als den Weg von der Natur zum Ideal. Die jonische Schule, Homer und Hesiod, steht auf der Stufe der Natur. Ihre Darstellung ist noch nicht reine Kunst. Poesie, Geschichte und Philosophie waren noch nicht getrennt. Es gab statt dieser nur eines: den Mythos, welcher der Keim war, aus dem sich später alle drei

---

[1]) An A. W. Schlegel, S. 3. 50. 153.

[2]) Ebenda S. 205.

allmählich entwickelten. Der Mythos war nicht Organ der Poesie, sondern selbst Zweck. Aber wenn man auch die Werke dieser Schule bloß als Mythen betrachten mufs, so ist doch der Mythos selbst schon in hohem Grade poetisiert. In das mythische Zeitalter setzt Schlegel auch die Gnomiker und die Physiologen. Ein Brief an August Wilhelm gibt den Grund an:[1]) die Sage ist nicht bloß Erzählung, sondern auch Lehre: daher das didaktische Gedicht im mythischen Zeitalter. Man sieht: Schlegel steht hier auf dem Standpunkte Herders. In anderem sind die Spuren Heynes unschwer zu erkennen. Er unterscheidet die Mythen der Jonier und Dorier. Aber die poetischen Werke der dorischen Schule dürfen nicht mehr als Mythen angesehen werden. Schlegel nimmt also wie Herder und Heyne eine Urmythologie an, die keineswegs reine Dichtung ist, und die sich allmählich erst zu Poesie und Kunst entwickelt. Sie ist schon vor Homer und Hesiod. In der athenischen Schule stieg die griechische Poesie durch Bildung von Natur zur Schönheit empor.

Der Weg von Natur zum Ideal ist also für Schlegel der Weg vom Mythos zur reinen Dichtung. Und das ist bedeutsam.

Die Abhandlung über das Studium der griechischen Poesie (1795—1796) ist Schlegels wichtigste Jugendschrift. Sie bedient sich nicht nur der Methode Herders, indem sie durch den Vergleich der alten Literatur und ihre historische Entwicklung auf die moderne Poesie wirken will, sie will auch offenbar in ihrer Zeit die Stelle einnehmen, welche einst Herders Fragmente eingenommen hatten: sie will durch den Nachweis ihrer historischen Bedingtheit die falsche Nachahmung der Mythologie vernichten. Sie hat ihre Idee mit Schillers Abhandlung von naiver und sentimentaler Dichtung gemeinsam. Aber Schiller und Schlegel sind hier ganz unabhängig voneinander. Sie gingen beide vom kantischen Idealismus aus; und das bewirkte ihre Übereinstimmung.

Die seit langem brennende Frage war die Unterscheidung des antiken und modernen Geistes. Schiller und Schlegel suchten sie dadurch zu lösen, daß sie den Gegensatz durch den Gedanken der Entwicklung von Natur zur Freiheit aufhoben

[1]) S. 205.

und das kommende Ideal in einer freien Rückkehr zur Natur erblickten. Das war die Zentralidee der ganzen Romantik, welche auch ihre neue Mythologie bestimmte. Und diese Abhandlung Schlegels ist schon ein Vorläufer seiner Rede über die Mythologie. Beweis genug, daß die Idee einer neuen Mythologie nicht nur ein geistreicher Einfall Schlegels gewesen ist, und auch dafür, daß Schlegel unabhängig von Schelling diese Idee gefaßt hat.[1])

Die Geschichte der griechischen Poesie schien Schlegel die wesentliche Bedingung für die Vervollkommnung des deutschen Geschmacks und der deutschen Dichtkunst zu sein. Es gilt also, das Verhältnis der Antike zur modernen Poesie, das Ziel der modernen Poesie und den Weg dahin zu bestimmen. Es fehlt der deutschen Dichtung an jeglichem Nationalcharakter. Schuld ist das Publikum, das gleichgültig gegen alle Form nur voll unersättlichen Durstes nach Stoff ist. Die Kunst kommt diesem Verlangen entgegen. Daher das bunte Gewimmel von nordischen und christlichen, griechischen und romantischen Gedichten. Dieser unhaltbare Zustand der ästhetischen Bildung im gegenwärtigen Zeitalter fordert dazu auf, die ganze Ver-

[1]) Zu Schlegels Abhandlung möchte ich noch auf ein Buch hinweisen, aus dem er offenbar manche Anregungen geschöpft hat. Er hat seit 1791 mehrfach die Ästhetik von Karl Heinrich Heydenreich (Leipzig 1790) mit Interesse gelesen, mit dem er auch persönlich intim befreundet war, und dessen Arbeit er für eine der brauchbarsten erklärte, vgl. an A. W. Schlegel S. 7. 9. 13. 153. Diese Ästhetik suchte nachzuweisen, daß und warum die antike Kunst größere Wirkungen ausgeübt habe, als die neuere. Sie fand die Erklärung in dem innigen Zusammenhang der antiken Dichtung mit Staat und Leben. Die Dichtung war national. Und das konnte sie sein, weil ihr das Vaterland die besten Stoffe zu bieten hatte. Die nationale Mythologie war die reichste und schönste Quelle der Dichter, während unsere Religion für Sinne und Einbildungskraft nichts zu bieten hat und nicht nationales, sondern nur allgemeines Interesse besitzt. Auch bestand eine innige Harmonie zwischen den Kunstwerken und dem einheitlich gebildeten Publikum. Wir aber sind in Geschmack und Bildung zersplittert. Jeder verlangt von den Dichtern etwas anderes, und so entsteht eine heillose Verwirrung. Die Aufgabe also ist: Bildung des Geschmacks. Man wird all diese Grundsätze bei Schlegel wiederfinden. Auch Schlegels gerade damals ausgesprochener Gedanke von der Wirkung der Dichtkunst auf das Volk und „sein Glück" hängt mit dieser Ästhetik zusammen. An A. W. Schlegel S. 27f.

gangenheit zu überschauen. Bei aller Verschiedenheit und Anarchie ruht die moderne Poesie auf einem gemeinschaftlichen Grunde. Dieser Grund ist — ein früher Vorklang von Novalis' Aufsatz über Europa — in der mittelalterlichen Einheit Europas historisch gelegt. So lange die Fabel der Ritterzeit und die christliche Legende die Mythologie der romantischen Poesie waren, ist die Ähnlichkeit des Stoffes und des Geistes der Darstellungen so groß, daß die nationelle Verschiedenheit sich beinahe in die Gleichheit der ganzen Masse verliert. Damit hat Schlegel zum erstenmal die ausgleichende und einigende Wirkung einer Mythologie betont. Der gemeinsame Charakter der modernen Poesie aber ist das totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten, das rastlose, unersättliche Streben nach dem Neuen, Piquanten und Frappanten.

Der Ursprung der modernen Poesie liegt in der künstlichen Bildung. Bildung überhaupt, so sagt der Schüler Herders, Goethes und Schillers, ist der eigentliche Inhalt des Lebens und der Geschichte. Da aber das Wesen des Menschen aus Natur und Freiheit gemischt ist, so wird auch die Bildung von der Natur oder von der Freiheit den bestimmenden Anstoß erhalten und natürliche oder künstliche Bildung sein. Die erstere steht unter der Leitung des Triebes, letztere unter der Leitung des Verstandes.[1]) Die moderne Poesie ist also künstlichen Ursprungs. Ein Dokument dafür ist das kolossalische Werk des Dante. (Es wurde denn auch das Musterbeispiel der künstlichen Mythologie.) Der erste Keim der künstlichen Bildung aber lag schon in der künstlichen

---

[1]) Diese Idee der Bildung ist für die romantische Idee einer gebildeten Mythologie, die sich an das Gebildete anschließt, ganz entscheidend geworden. Daher möchte ich hier daran erinnern, daß diese Idee im Zentrum des 18. Jahrhunderts stand, daß sie die Wissenschaften der Natur und des Geistes und das praktische Leben beseelte. Es lassen sich unendlich viel Parallelstellen zu diesem sich immer weiter ausdehnenden Begriff der Romantik aus Herder, Goethe und Schiller beibringen. Seit Goethe und Kant vor allem ist unser ganzes Geistesleben von dem Gedanken der freien Bildung getragen. Schlegel und Novalis wendeten diesen Begriff ganz idealistisch und wollten schließlich eine Bildungslehre als Physik der menschlichen Phantasie schaffen, die sie Enzyklopädie nannten.

Religion des Christentums. Aus der Künstlichkeit unserer ästhetischen Bildung erklärt sich die auffallende Nachahmung der Antike, wie überhaupt der bezeichnete Charakter der modernen Poesie, welche Schlegel auch die didaktische Poesie nennt. (Auch die künstliche Mythologie soll didaktisch sein.) Die unbefriedigte Sehnsucht der modernen Poesie nach dem absoluten Maximum der Kunst kann nur durch das Objektive, das Schöne an sich, gestillt werden, das allgemein gültig, beharrlich und notwendig ist. Zu diesem Ziele ist die moderne Poesie eine ewige Annäherung. Die Herrschaft des Interessanten ist durchaus nur eine vorübergehende Krise des Geschmacks. Schon ist Goethes Poesie die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit. Er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen dem Manierierten und dem Objektiven. (Das Objektive erkannte Schlegel dann in einer neuen Mythologie.) Dieser große Künstler eröffnet die Aussicht auf eine ganz neue Stufe der ästhetischen Bildung. Denn es ist ganz falsch, an einer künstlichen Kunst zu zweifeln und nur an die natürliche Kunst im Frühling der Menschheit zu glauben. Die Poesie ist eine universelle Kunst, denn ihr Organ, die Phantasie, ist mit der Freiheit verwandt. Falsch aber ist es auch, die Poesie nur als die sinnbildliche Kindersprache der jugendlichen Menschheit, Vorübung der Wissenschaft und Hülle der Erkenntnis aufzufassen. Denn die Kunst ist eine ganz eigentümliche und notwendige Tätigkeit des menschlichen Gemüts.

Und nun wendet sich Schlegel zur griechischen Poesie. In ihr ist das Ideal objektiver Schönheit verwirklicht. In Griechenland wuchs die Schönheit wild und war die Kunst ursprüngliche Natur. Die natürliche Bildung der Griechen war nur freieste Entwicklung der glücklichsten Anlage. Auch sie hatte ihren mythischen Ursprung, wie jede freie Entwicklung des Dichtungsvermögens. Der griechische Mythos aber ist die bestimmteste und zarteste Bildersprache für alle ewigen Wünsche des menschlichen Gemüts mit allen seinen so wunderbaren als notwendigen Widersprüchen; eine kleine vollendete Welt der schönsten Ahnungen der kindlich dichtenden Vernunft. Festliche Freude war das holde Band der Gemeinschaft, welches Menschen und Götter verknüpfte. Und

in der Tat war auch der Sinn ihrer Sage, ihrer Feste und Gebräuche, der Gegenstand ihrer Verehrung das echte Göttliche: die reinste Menschheit. Man sieht: diese Auffassung der griechischen Mythologie ist die klassische Auffassung, die Schlegel sich nach Moritz bildete.

Die Poesie der Griechen war aber nicht nur im ersten Anfange, sondern auch im ganzen Fortgange beständig national. Sie war nicht nur in ihrem Ursprung, sondern auch in ihrer ganzen Masse mythisch. Der Mythos ist eben jene Mischung, wo sich Überlieferung und Dichtung gatten, wo die Ahnung der kindischen Vernunft und die Morgenröte der schönen Kunst ineinander verschmelzen. Die natürliche Bildung ist nur die stete Entwicklung dieses mythischen Keims. Und so war der Mythos der Quell aller Bildung und auch aller Lehre und Wissenschaft der Griechen.

Wie soll aber der moderne Dichter die griechische Poesie nachahmen? Er muß vor allem — und hier schließt sich Schlegel durchaus dem kritischen Grundsatze Herders an — das Objektive und das Lokale, das Notwendige und Zufällige zu trennen wissen. Das ältere didaktische Gedicht der Griechen, wie die Theogonien und Kosmogonien, findet nur im mythischen Zeitalter der Poesie seine eigentliche Stelle. Denn da hat sich die Philosophie vom Mythos, aus dem sie entsprang, noch nicht völlig geschieden. Damit aber wird nicht die Möglichkeit eines schönen didaktischen Gedichtes geleugnet, das eine idealische Darstellung eines schönen didaktischen Stoffes in ästhetischer Absicht ist. (Siehe A. W. Schlegel!) Auch das griechische Epos, so sagt Schlegel mit Herder, ist nur eine lokale Form und nur in dem Zeitalter an seiner Stelle, wo Heldensage die einzige Geschichte, wo die Menschlichkeit der Götter und ihr Verkehr mit den Heroen allgemeiner Volksglaube war. Der Mythos war der Keim und Quell der antiken Bildung. Die Epopöe war die eigentliche Blüte der mythischen Poesie. Die modernen Epen hingegen schweben ohne allen Anhalt isoliert im leeren Raum. Große Genies haben herkulische Kraft an den Versuch verschwendet, eine epische Welt, einen glücklichen Mythos, aus nichts zu erschaffen. Die Tradition eines Volkes, diese nationelle Phantasie, kann ein großer Geist wohl fortbilden und idealisieren, aber nicht

metamorphosieren oder aus nichts erschaffen. So würde der Dichter, welcher die nordische Fabel, unstreitig eines der interessantesten Altertümer, in Gang bringen wollte, allgemein und flach oder sich selbst kommentieren müssen. (Klopstock!) Umsonst hoffen wir auf einen Homer. Alle Versuche, das romantische Gedicht dem alten Epos ähnlich zu organisieren, sind mißlungen. Die romantische Fabel ist nicht rein menschlich und schön genug. Nur diejenigen Dichter, welche sich aus der gegebenen Sphäre der nationellen Phantasie nicht ganz entfernen, leben wirklich im Munde und im Herzen der Nation. Und auch die willkürlichen Versuche, die romantische Fabel oder die christliche Legende in einen idealischen, schönen Mythos zu metamorphosieren, sind mißglückt. (Schlegel selbst proklamierte später einen solch idealischen Mythos.)

Ähnliche Schwierigkeiten, wie im Epos, hat der Gebrauch des mythischen Stoffes auch in der Tragödie. Wo es noch einheimische Fabel gibt, da ist sie nicht angemessen. Eine fremde oder veraltete Welt hat nur die Wahl zwischen Flachheit und Unverständlichkeit. Der griechische Tragiker durfte bei seinem allgemein bekannten Mythos gleich zum Zweck gehen, denn die Aufmerksamkeit des Publikums war auf die Form, nicht auf den Stoff gerichtet. Und ebenso war das natürliche Element der griechischen Lyrik eine mythische Dichtersprache. Das Epigramm hatte seine Stelle im mythischen Zeitalter.

Das alles hatte schon Herder gesagt. Und nun stellt Schlegel auch den Grundsatz der richtigen Nachahmung auf, womit vollends bewiesen ist, daß seine Abhandlung die Rolle von Herders Fragmenten spielen wollte: nicht diesen und jenen Dichter, nicht die lokale Form, sondern den Geist des Ganzen, die reine Griechheit soll der moderne Dichter nachahmen, welcher nach echter und schöner Kunst streben will.

Aber die Zeiten haben sich doch geändert. Schlegel kann auf deutlichere Zeichen einer sich vervollkommnenden Bildung hinweisen, als Herder, dessen Stellung und Amt er für seine Zeit einnehmen wollte. Schon regen sich unverkennbare Anfänge objektiver Kunst und objektiven Geschmacks. Die Zeit ist für eine ästhetische Revolution reif. Das zeigt auch der Punkt, auf dem das Studium der Griechen steht.

Es kommt nur darauf an, die Bildung frei zu geben. Ästhetische Bildung aber kann nur durch Freiheit der Kunst und Gemeinschaft des Geschmacks durchgreifend werden. Erfordernis ist: ästhetische Mitteilung, Geselligkeit und öffentliches Leben. So gipfelt diese Abhandlung in der Idee, welche die Forderung einer gemeinschaftlichen Mythologie als Zentrum der Mitteilung und Geselligkeit und des Lebens bedingte.

Die Idee der Mythologie steht also im Mittelpunkte dieser wichtigen Arbeit, wie sie auch im Mittelpunkt von Herders Fragmenten stand. Das schon beweist ihre Wichtigkeit für die deutsche Literaturgeschichte, wenn sie an ihren entscheidendsten Wendepunkten gleicher Weise wiederkehrt und von führenden Geistern zum Angelpunkte der Entwicklung gemacht wird. Herder wie Schlegel begannen ihre Tätigkeit damit, daß sie das Verhältnis der modernen Dichtung zur Mythologie untersuchten. Und das Resultat war bei ihnen beiden das gleiche: wir sollen nicht die griechische Mythologie, sondern ihren Geist nachahmen. Aber Schlegel leitete die gesamte Bildung der Griechen aus ihrem Mythos her. Der Mythos war der Keim und die Quelle ihrer natürlichen Bildung. Und auch am Anfang der künstlichen Bildung, welche der Ursprung der modernen Poesie ist, stand der Mythos. Dieser aber ist künstlich, d. h. er ist nicht dem Triebe entsprungen, sondern von Freiheit gebildet. Der Mythos steht eben am Anfang einer jeden Bildung, ob sie nun künstlich oder natürlich ist. Friedrich Schlegel aber erkannte das letzte Ziel der künstlichen Poesie wieder in der objektiven Schönheit. Mit der Entwicklung der Menschheit von Natur zur Freiheit geht auch die Kunst von natürlicher zu freier Mythologie. Mit dem Ende der Menschheitsbildung, welches die freie Rückkehr zur Natur auf der Stufe des Ideales ist, wird auch das Ende der Kunst die freie Rückkehr zur natürlichen Mythologie auf der Stufe des Ideals sein. Diese Gedanken konnten sich an die Abhandlung Schlegels schließen. Aber sie wurden erst durch Schleiermacher, Novalis und Schelling zur Reife gebracht. Auch Schelling erkannte dann in einer neuen Mythologie die Einheit von Natur und Freiheit.

Im Jahre 1795 erschienen die Prolegomena von Fr. Aug. Wolf.[1]) Friedrich Schlegel konnte darin eine Bestätigung seiner historischen und ästhetischen Ansichten finden, wenn er sie nur richtig zu wenden verstand. Er schloß sie an seine Idee der Bildung an. Das allmähliche Werden des homerischen Epos wurde ihm der Beweis für die wachsende Bildung eines Volkes und einer Dichtgattung, und indem er dieses Werden nach dem Prinzip des Idealismus als eine Naturnotwendigkeit aus den Gesetzen des menschlichen Geistes herleitete, konnte er doch wieder die Echtheit des homerischen Epos behaupten. Seine Abhandlung über die homerische Poesie sollte zeigen, wie er die Wolfischen Entdeckungen für die Kunstgeschichte zu benutzen versuchte.

Zum Zwecke dieser Abhandlung las Schlegel auch die mythologischen Briefe von J. H. Voß. Sie haben starke Spuren in ihr hinterlassen. Schlegel fand den kläffenden Ton in diesen Briefen unangenehm, tadelte auch ihre schlechte Schreibart. Aber er sah reichen Stoff darin zu fruchtbaren Untersuchungen und einiges, was als großer Gewinn des ganzen Studiums angesehen werden kann. Und so bat er Böttiger, dem trefflichen Voß seine Verehrung und seinen Dank für die vielfache Belehrung zu bezeugen. Es ist sehr interessant, daß Friedrich Schlegel in seinen Anfängen die antiromantische Tendenz der Voßischen Mythologie nicht gesehen hat. Er machte sich gerade ihre antiromantische Ablehnung der vorhomerischen Mystik zu eigen. August Wilhelm hat schärfer gesehen. Er sollte die mythologischen Briefe in der A. L. Z. kritisieren, lehnte aber das Anerbieten ab, weil er ihren allgemeinen Ansichten gar nicht beistimmen konnte.

Die Einflüsse von Wolf und Voß sind in Friedrich Schlegels Arbeiten über die homerische Poesie und die Geschichte der Poesie der Griechen und Römer sehr deutlich zu erkennen.

Die Entdeckung der vorhomerischen Bardenpoesie bestätigte auch seine Ansichten von dem allmählichen Übergang

---

[1]) A. W. Schlegel hatte schon seit 1794 merkwürdig viel von den neuen Entdeckungen vorausgeahnt, dessen Richtigkeit ihm Friedrich nicht zugegeben hatte. Jetzt aber wies er ihn selbst auf die Ähnlichkeit der Anschauungen hin. Briefe S. 197 f. 230. 248. 252. Sollte August Wilhelm schon vorher von den Theorien Wolfs gehört haben?

der Mythologie in Poesie. Seine Konstruktion der epischen Gattung führte ihn zu dem Gesetze, daß ein Epos die vollständige Ansicht der ganzen umgebenden Welt bietet, und daß ein wesentlicher Bestandteil der epischen Dichtart das Wunderbare ist. Unter dem Wunderbaren verstand er das, was eine ins Unendliche gehende Erwartung erregt. Dieses fand er in Homer. Man darf aber nicht behaupten, Homer habe das Unendliche dargestellt, oder das Streben nach dem Unendlichen sei in ihm zum Bewußtsein gekommen.

Das Streben nach dem Unendlichen und die Darstellung des Unendlichen ist Mystik. Das Problem der antiken Mystik ist das Problem der Geschichte der Poesie der Griechen und Römer.

Die äußere Anregung dazu kam zweifellos durch die mythologischen Briefe von Voß, die Schlegel in dieser Zeit eifrig und mit viel Belehrung studierte. Diese Briefe kämpften gegen die mystische Auffassung der Mythologie und gegen die Annahme einer vorhomerischen Mystik, wie sie durch Heyne und Hermann vertreten wurde. Schlegel stellte sich durchaus auf den Standpunkt von Voß. Seine Auffassung der Mystik aber weist auf das erste Studium der neuen Naturphilosophie hin, die nun ans Licht getreten war.

Schlegel also leugnet das vorhomerische Alter der Mysterien und der orphischen Hymnen, so gern er offenbar bei jenen Sagen von dem Orgiasmus und der Raserei der ersten Dichter verweilt, welche der göttlichen Eingebung teilhaftig geworden sein sollen. Er führt den Beweis ganz nach den Briefen von Voß. Die homerische Poesie ist die älteste Urkunde der hellenischen Geschichte. Und Homer kennt weder mystische Sagen, noch mystische Gebräuche, wenn man nämlich nicht alles Bedeutende mystisch nennt, sondern darunter nur sinnbildliche Geheimlehren über das unendliche und unbegreifliche Wesen der Natur versteht. Auch die Göttersage des Hesiod ist keineswegs eine solch bildliche Geheimlehre. Eine Umbildung der orphischen Götterlehre in die homerische Mythologie aber ist ganz ausgeschlossen, weil doch nicht jede Spur von älteren Geheimlehren über die Natur und ihre Kräfte vertilgt sein könnte. Homer erhebt sich nirgends zum Begriff oder zum Gefühl des Unendlichen, auf welches sich alle mystischen Handlungen und Lehren so sichtbar beziehen. Selbst wo man

auf einen Gedanken in bildlicher Hülle schließen könnte, findet sich nirgends auch nur die entfernteste Hindeutung auf eine alles erzeugende und alles erhaltende Urkraft. Mit der Ahnung des Unendlichen beginnt der erste Schritt in eine ganz neue Welt, der Anfang einer neuen Bildungsstufe. Diese Ahnung äußert sich in bacchischen Tänzen und Gesängen, in enthusiastischen Gebräuchen und Festen, in allegorischen Bildern und Dichtungen der Natur. Diese Orgien und Mysterien waren die ersten Anfänge der hellenischen Philosophie. Denn die lebendige Vorstellung einer unbegreiflichen Unendlichkeit ist Anfang und Ende aller Philosophie. Der Ursprung der hellenischen Mystik ist also entschieden nachhomerisch, und so auch die mystische Umdeutung der Mythologie. Trotz dieser mystischen Deutung aber blieb die Göttersage doch immer die Grundlage des hellenischen Glaubens. Man glaubte an sie nicht nur als Poesie, sondern als heilige Wahrheit. Daher die Feindschaft der Philosophen gegen sie. Daher auch die Versuche, in die sinnlichen Dichtungen der Einbildung einen geistigen und sittlichen Sinn zu legen. Um den Volksglauben zu veredeln, allegorisierte man den Homer. Aber solch ein Versuch mußte mißlingen. Die homerischen Götter und Mythen sind nicht durch den reinen Verstand hervorgebracht und bestimmt, sondern die Einbildung hat ihre Umrisse verzeichnet. Es sind gegebene Ganze der Anschauung, welche durch eine bloß unwillkürliche Äußerung des natürlichen Dichtungsvermögens mit Gestalt, Leben, Seele und Geist begabt und menschlich gedacht, dann aber durch die Spiele der Einbildung mannigfach entwickelt und geschmückt sind. Daher kann man sie nicht allegorisch, sondern nur genetisch erklären. (Herder!)

Was Schlegel nun von der nachhomerischen Hymnendichtung sagt, das ist im Hinblick auf die von ihm selbst später gemachten Versuche, mystisch-mythische Hymnen zu dichten, interessant. Er bewunderte in ihnen das schöne Maß der Vorstellungs- und Darstellungsart. Der schönste Kranz gebührt dem Hymnus auf den delischen Apollo. Das sollte wohl eine Galanterie für Goethe sein, der von diesem Hymnus ja eine herrliche Übersetzung gegeben hatte.[1]) An die Theo-

[1]) Der eifrigste Übersetzer der Hymnen, durch den sie gerade damals in weitere Kreise drangen, war Eschen. Vgl. später.

gonie des Hesiod schloß sich die mystische Poesie der Orphiker an, in welcher die Lehre von der Würde und Heiligkeit des Lebens und von der Einheit der in unendlich vielen Gestalten geheimnisvoll erscheinenden Urkraft, die alles zeugt und alles nährt, ausgebildet wurde. Sie bildet die Grundlage der hellenischen Naturphilosophie. In diesen Hymnen äußert sich ein begeistertes Ahnen der Unendlichkeit der angebeteten Götter und der lebendigen Einheit der Natur. An Schönheit der Darstellung aber stehn sie den homeridischen Hymnen nach. Die unsittlichen und ausschweifenden Dichtungen der Orphiker erklärt Schlegel, ganz wie es Herder tat: der Sohn der Natur denkt sich alles belebt. Die Wirksamkeit der Kräfte erschien seiner Einbildung als eine tierische Zeugung, ihre Wechselwirkung als ein Kampf. Da also die Hellenen ihre Götter menschlich gestaltet glaubten, so verfiel ihre Vernunft auf so unsittliche Dichtungen, wenn sie die Veränderungen der Natur als Handlungen der Götter darstellte. An die orphische Dichtung schließt Schlegel die kosmologische Poesie der Physiologen an, und auch hier ist es im Hinblick auf die dichterischen Pläne Schlegels und der übrigen Romantiker wichtig, wie er hier die Berechtigung solcher Lehrdichtung verteidigt. Empedokles hat seine ganze Liebe. Durch die Physiologen wurde der Enthusiasmus der mystischen Poesie erhöht und von einem größeren Geiste belebt. Und so auch die mystische Allegorie, welche in ihren Dichtungen die zartesten Geheimnisse der sinnenden und ahnenden Vernunft in sinnreiche Bilder hüllte. Diese Gattung ist nicht die unwürdigste der epischen Gestalten. Epos und Lehrdichtung sind sich durchaus angemessen und verwandt.

Diese Geschichte der Poesie der Griechen und Römer ist also eine Auseinandersetzung Schlegels mit der Mystik, wie seine Abhandlung vom Studium der griechischen Poesie eine Auseinandersetzung mit der Mythologie war. Er hat sich ganz auf den Standpunkt von Voß gestellt und nach der klassischen Auffassung die Mythologie von der Mystik gesondert. Aber es zeigt sich doch hier schon deutlich, wie stark er sich von der Mystik angezogen fühlte, in der er die Ideen der modernen Naturphilosophie erkannte. Es war die eigene Naturanschauung, die er in dieser sinnbildlichen Geheimlehre

von der unendlichen Urkraft und Einheit der Natur finden und bilden konnte. Sein eigenster mystischer Pantheismus kommt hier zum erstenmal in der Darstellung der hellenischen Mystik zur Erscheinung. Und ein helles Licht fällt von hier aus auf seine keimende Idee einer naturphilosophischen Mythologie.[1])

Die erste Wirkung von Schlegels griechischen Studien machte sich geltend, bevor noch seine Geschichte der griechischen Poesie erschienen war. A. W. Schlegel gesteht in seiner Abhandlung über Goethes Hermann und Dorothea, daß er aus dieser noch nicht erschienenen Geschichte einige Gedanken benutzt und mit den seinigen verarbeitet habe.[2]) Tatsächlich stammt seine ganze Theorie der epischen Gattung aus Friedrichs Studium der griechischen Poesie. Auch August Wilhelm bestreitet, was er aber schon früher getan hat, daß die Einmischung der Götter ein Gesetz der epischen Gattung sei. Der Mythos kann nur dann für die Poesie begünstigend sein, wenn er lebt, d. h., wenn er als Mythos, als die unwillkürliche Dichtung der kindlichen Menschheit, wodurch sie die Natur zu vermenschlichen strebt, entstanden und noch bestehender Volksglaube ist. Er kann, so sagt Schlegel mit seinem Bruder, nicht die willkürliche Erfindung eines Einzelnen sein. (Wie Friedrich aber, so hat sich auch August Wilhelm später zu der Möglichkeit einer willkürlichen Mythologie bekannt.) Aus diesem Grunde gewährt die Ritter- und Zaubersage des Mittelalters dem romantischen Heldengedicht Leben und volksmäßige Wahrheit, was der künstlich ersonnene Mythos der modernen Epopöe durchaus nicht haben kann. Daher auch diese Werke bloß gelehrt sind und nie von den Lippen des Volkes getönt haben. Und wenn nun Schlegel die wahre Nachahmung des Homer in ganz etwas anderem sucht und

[1]) Auch Schlegels Plan eines Briefes über die Naturphilosophie an Fr. August Wolf ist nur aus dieser Verbindung der Naturphilosophie mit dem Problem der antiken Mystik zu begreifen. Er hätte sonst hinsichtlich des Adressaten etwas gar zu Willkürliches. Vgl. an A. W. Schlegel S. 315.

[2]) Vgl. die Ideen von den aus den Gesetzen des menschlichen Gemüts herzuleitenden Vorschriften der Kunst, von der natürlichen Bildung der Griechen, ihren urbildlichen Gattungen, dem Werden des Epos, der Stellung Homers, dem Nationalen und Lokalen, usw. W. XI, S. 196.

das Goethische Epos als die echte geistige Nachahmung des antiken Dichters hinstellt, so sieht man deutlich, wie seine ganze Abhandlung eigentlich nichts als eine beispielmäßige Übertragung von Friedrichs Auffrischung der Herderschen Ästhetik auf die Betrachtung dieses einzelnen Gedichtes ist. Goethe hat den Ersatz für die nationalen Sagen der Antike in der Darstellung nationaler Sitten gefunden. Das Wunderbare des Gedichtes ist die Anknüpfung der individuellen Vorfälle an das allgemeine Schicksal.

Friedrich Schlegel zog aus seinen historischen Forschungen allgemein ästhetische und philosophische Erkenntnisse und betrachtete andererseits auch die Geschichte schon vom Standpunkt seiner fertigen Ästhetik und Philosophie. Jedenfalls stehen seine philologisch-historischen Schriften in sehr engem Zusammenhang mit der Masse seiner Fragmente, die im ersten Jahrgang des Athenäums erschienen. In ihnen erst wird es ganz deutlich, wie Schlegels historische Unterscheidung der natürlichen und künstlichen Poesie ein Ergebnis seines ästhetischen Idealismus ist. Schlegel ging von Fichte aus. Aber er steigerte dessen Ichlehre bis zu ihrer letzten Konsequenz. Denn auch Fichte war ihm noch nicht konsequent idealistisch genug. Das Ich darf keine Schranken haben. Auch die Natur kann sie ihm nicht setzen. Seine Willkür erhebt sich über alles. Seine Ironie schwebt über den Dingen. Denn sie sind sein Werk. Diese Philosophie ist die Philosophie des Dichters. Denn was könnte er noch für eine andere haben, als die schaffende, die von der Freiheit und dem Glauben an sie ausgeht und dann zeigt, wie der menschliche Geist allem sein Gesetz aufprägt, und wie die Welt sein Kunstwerk ist. Schönheit ist eine der ursprünglichen Handlungsweisen des menschlichen Geistes. Ohne Genialität existierten wir alle nicht.[1] Diese Fragmente sind aber auch von Bewunderung für die Philosophie Spinozas erfüllt, die als die höchste und einzige Philosophie hingestellt wird. Schlegel hat eben dieser Philosophie nach Schelling eine ganz idealistische Wendung gegeben. Er hat sie zur Systematisierung der Willkür gemacht. Vor allem einer willkürlichen Religion. Denn nichts kann

[1]) Athenäum I², S. 43. 71. 78.

religiös sein, was nicht Produkt der Freiheit ist. Religion ist Virtuosität. Und darum muß Alles Mittler zwischen Mensch und Gott sein können, was der religiöse Geist dazu machen will.[1]) Die gleiche Forderung hat auch Novalis aufgestellt, wenn er auch die Virtuosität der Religion leugnen mußte, weil sie die Liebe ist. Schlegel fand diese Idee in Spinozas christlichem Pantheismus verwirklicht.

Und wie die Religion, so soll auch Philosophie und Poesie eine methodische Kunst werden. Das ist aber nur in ihrer Verbindung möglich. Die Poesie muß Wissenschaft werden. Dann ist sie Kunst.[2]) Die Bildung des Ich zur absoluten Freiheit und Universalität ist die Zentralidee der Fragmente. Das Reich Gottes realisieren oder Alles poetisieren, das ist nur eine verschiedene Form für den elastischen Punkt dieser progressiven Bildung.[3]) Ihr Gesamtwerkzeug ist die romantische Poesie, denn sie ist eine progressive Universalpoesie, unendlich und frei. Sie kennt nur ein Gesetz: daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.[4]) Das erfüllt jene Poesie, deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Das einzige System der transzendentalen Poesie, welche selbst eine poetische Theorie des Dichtungsvermögens darstellt, ist Dantes prophetisches Gedicht.[5]) Denn der dichtende Philosoph und der philosophierende Dichter ist ein Prophet. Das didaktische Gedicht muß prophetisch sein.

Von diesen Ideen einer willkürlichen Religion, Philosophie und Poesie war der Sprung zu der Idee einer willkürlichen Mythologie nicht weit.

Die Transzendentalpoesie ist die Darstellung der Ideale. Es ist für die ganze Romantik charakteristisch, daß sie sich alles, das Universum, die Gottheit, das Ideal, nur als Individualität denken konnte. Und so sagt Schlegel: haben die Ideale für den Denker nicht so viel Individualität, wie die

[1]) Ebenda S. 63.
[2]) Ebenda S. 71. 82. 146.
[3]) Ebenda S. 60. 65. 67.
[4]) S. 28—30.
[5]) S. 68.

Götter des Altertums für den Künstler, so ist alle Beschäftigung mit ihnen nichts als ein Würfelspiel mit hohlen Formen.[1]) Wenn aber jedes unendliche Individuum Gott ist, so gibt es so viele Götter als Ideale. Auch ist das Verhältnis des wahren Künstlers und des wahren Menschen zu seinen Idealen durchaus Religion.[2]) Christus ist jetzt verschiedentlich a priori deduziert worden: aber sollte die Madonna nicht eben so viel Anspruch haben, auch ein ursprüngliches, ewiges, notwendiges Ideal zu sein?[3]) Diese Fragmente sind nicht nur darum für die Idee der neuen Mythologie von Bedeutung, weil sich hier die erste Spur eines ästhetischen Katholizismus zeigt. Der Vergleich zwischen den Idealen des Denkers und den Göttern des Künstlers bildet die Grundlage von Schellings Ästhetik einer neuen Mythologie. Sollte vielleicht Schlegel durch Novalis, der ihm von Schellings merkwürdiger Poetik Mitteilung machte, auch davon schon Kenntnis erhalten haben? Man braucht es nicht anzunehmen. Denn Schlegel und Schelling kamen gleicher Weise durch ihren Ausgang vom Idealismus und vom griechischen Altertum wie von selbst auf eine idealistische Neuschöpfung der Mythologie. Die Fragmente Schlegels enthalten denn auch manche Spuren seines mythologischen Interesses, das ja auch das Motiv seiner philologischen und historischen Studien war. Die mythische Art erkennt er als eine reine Art der griechischen Prosa an,[4]) aus der Vieldeutigkeit mythologischer Wesen zieht er polemische Schlüsse auf ihren modernen Mißbrauch.[5]) Er leitet nach dem naturphilosophischen Gesetze des Dualismus das ganze Wesen der griechischen Mythologie aus dem Instinkt des menschlichen Geistes her, zu parallelisieren und antithesieren. Die homerische Götterwelt ist eine einfache Variation der homerischen Menschenwelt. Die Götterwelt Hesiods spaltet sich in entgegengesetzte Göttergeschlechter. Die aristotelische Bemerkung, daß man die Menschen aus ihren Göttern kennen lerne, beweist nicht nur die Subjektivität aller Theologie, sondern auch die an-

---

[1]) S. 31. Vgl. 126 f. [2]) S. 125.

[3]) S. 64. Vgl. 62.

[4]) S. 42. Schlegel betont auch die Bedeutung der Mythologie für die alte Kunst. S. 85.

[5]) S. 65.

geborene geistige Duplizität des Menschen.[1]) Schlegel wendet hier also das idealistische Erklärungsprinzip auf die griechische Mythologie an und findet damit ein Band zwischen Naturphilosophie und Mythologie, welche demnach aus dem gleichen Prozefs des Geistes entstehen. Und noch von einer zweiten Seite her konnte er die Mythologie aus dem geistigen Dualismus herleiten. Philosophie ist das Resultat zweier streitender Kräfte, der Poesie und Praxis. Wo diese sich ganz durchdringen, da eben entsteht die Philosophie, wenn sie sich wieder zersetzt, wird sie Mythologie oder wirft sich ins Leben zurück. Die höchste Philosophie aber, vermuten einige, dürfte wieder Poesie werden. Und das hielt nun Schlegel für die eigentliche Aufgabe Schellings: die Philosophie in diese ihre lebendigen Grundkräfte zu scheiden und zu ihrem Ursprung zurückzuführen.[2]) Eine prophetische Verkündigung von Schellings Rückkehr zur Mythologie!

§ 3. Ludwig Tieck.

Ludwig Tieck, der niemals ein sehr intimes Verhältnis zum Altertum gewann, hat doch schon in früher Jugend tiefe Eindrücke von der Odyssee empfangen. In den klarsten dichterischen Formen fühlte er den Zauber der Mythenwelt auf sich wirken.[3]) Zweimal hat er die Odyssee übersetzt. Im gefesselten Prometheus des Äschylus, diesem Lieblingsdrama aller Romantiker, fand er die dichterische Naturanschauung eines großen Geistes, die sich in der Anrufung des Prometheus an den heiligen Äther und das lachende Meer offenbart.[4]) Eine in der Schule gestellte Aufgabe: Tod des Sokrates benutzte Tieck zur Verherrlichung der griechischen Heroenmythen. Die Idee packte ihn, daß die Heroen zwischen Göttern und Menschen vermitteln.[5]) Er selbst hat denn auch einige lyrisch-dramatische Szenen: Niobe gedichtet.[6])

---

[1]) S. 41 f. [2]) S. 82 f.

[3]) Köpke, Ludwig Tieck I, S. 38, vgl. II, S. 211.

[4]) Ebenda I, S. 52, vgl. II, S. 212.

[5]) Ebenda I, S. 53, vgl. Tiecks Werke VI, Einleitung S. 12 und 18 f. Die Wirkung von Äschylus zeigt sich noch im Karl von Berneck, der eine moderne Orestie sein sollte.

[6]) Vgl. daraus das Jagdlied in den nachgelassenen Schriften.

Daß er sich übrigens nicht nur durch die Schönheit der Form zu der Mythenwelt hingezogen fühlte, davon zeugt seine gleichzeitige Begeisterung für Ossians Gesänge, aus denen er auch übersetzte, und nach denen er in Rambachs eiserner Maske Rynos Charakterbild entwarf.[1])

Tieck bewies seine frühe Liebe für mythische Dichtung ganz besonders mit seinen Paramythien.[2]) Sie sind durchaus nach Herders Muster gedichtet. Aber wenn man nach der Auswahl in seinen nachgelassenen Schriften urteilen darf, so ist doch ein wesentlicher Unterschied vorhanden. Herder hatte die alten und neuen Mythen zu den poetischen Formen sittlicher Wahrheiten und Lehren gemacht. Seine Paramythien waren mythische Fabeln nach Lessings Vorbild. Tieck bedient sich der gleichen Formen und Vorstellungen. Auch die Darstellung im einzelnen ist durchaus von Herder abhängig. Aber der neue Sinn, den er in die mythischen Formen legt, ist nicht moralisch und lehrhaft. Er sucht vielmehr Naturwirkungen und Naturerscheinungen auf eine neumythische Art zu erklären. Die tröstliche Macht des Mondscheins stammt aus dem Erbarmen der Artemis über das traurige Los der Sterblichen. Die ewige Trennung von Sonne und Mond kommt von Lunas Scham über ihre Liebe zu Endymion her. Oder er dichtet, wie auch Herder, ganz allegorische Gottheiten und stellt den Naturmythen Geistesmythen zur Seite, wenn er von dem heilsamen Bund des Verstandes und der Phantasie erzählt. Eine reizende Erfindung ist es, das Entstehen der Leyer aus Amors Bogen herzuleiten. Ganz in der Weise von Herders Blumenmythen ist die Erzählung gedichtet, wie die Rose zum Sinnbild der Liebe wurde.

In diesen kleinen Dichtungen zeigt sich die frühe Lust des Dichters, die Erscheinungen des geistigen und natürlichen Lebens auf mythische Weise zu erklären. Man kann in dieser frühen Liebe zur Mythologie außer dem Hang zum Wunderbaren ein religiöses Suchen und ein inniges Naturgefühl nicht

---

[1]) Nachgelassene Schriften I, S. 195 f. II, S. 3 f. In seinem handschriftlichen Nachlaß findet sich auch eine Ossianische Skizze: Iwona und ein Gesang des Barden Longal, vgl. Hauffen, Zu Tiecks Nachlaß, Archiv für Literaturgeschichte XV, S. 321.

[2]) Nachgelassene Schriften I, S. 188 f. 1790.

verkennen. Tieck selbst hat von der religiösen Sehnsucht seiner Jugend erzählt. Er fand schließlich in der Poesie, was er in der Religion gesucht hatte. Auch sein frühes Einleben in die Natur ist bezeugt.[1] Die religiöse Sehnsucht und das poetische Naturgefühl einten sich zu einem religiösen Naturgefühle von merkwürdiger Stärke. Seine frühesten Dichtungen, die von Motiven der orientalischen und französischen Märchenwelt erfüllt sind, atmen den Geist einer ganz pantheistischen Naturreligion. Rousseaus, Ossians und Goethes Wirkung ist darin zu erkennen. Aber von Anfang an verrät sich schon die Eigenart Tiecks, welche ihn zu einer ganz persönlichen Naturmythologie führte. Diese Eigenart ist das mystische Erleben der Natur. Die Naturschilderung, mit der das Idyll des Almansor beginnt, beseelt und vermenschlicht die ganze Natur. Da singen die Wälder, und der Mond trinkt aus dem goldenen See. Die Erzählung des Einsiedlers spricht das eigenste Naturgefühl des Dichters aus: das Gefühl der Verwandtschaft und persönlichen Freundschaft mit der Natur, mit Pflanzen, Bäumen und Tieren, Quellen und Sonnenschein. Die ganze Natur spricht ihm vernehmliche Worte. Dieses Naturgefühl ist im Abdallah zum ausgeprägten Pantheismus gesteigert. Eine Lebenskraft fliegt durch alle Pulse der Natur. Jenseits der Schöpfung gibt es keinen Gott. Er umarmt und durchdringt die Welt. Die Welt ist Gott. In einem Urstoff steht er in millionen Formen vor uns, wir selbst sind Teile seines Wesens. Das ist der tiefe Sinn von der Lehre seiner Allgegenwart. Man hat die Quelle dieser Gedanken in Jakob Böhme finden wollen.[2] Die Annahme ist völlig unhaltbar. Abgesehen davon, daß wir wohl irgend ein Zeugnis für die so früh angenommene Kenntnis Böhmes hätten, ist die hier ausgesprochene Weltanschauung gar nicht Böhmisch, sondern Spinozistisch. (Worauf auch die Idee von der Ohnmacht des Menschen gegen die Naturnotwendigkeit führt.) Es lassen sich auch unzählige Parallelstellen aus Herder und Goethe angeben. Und auf vielen Wegen, wenn nicht direkt aus Spinoza, konnte

[1]) Köpke S. 107f. vgl. S. 139.

[2]) Ederheimer. Die wörtlichen Anklänge an Böhme beweisen auch nicht das Geringste. Das Weben der Kräfte und Drehen der Räder u. a. ist doch wahrlich nicht nur von Böhme gebraucht.

ihm der Spinozismus zugeführt worden sein. Tieck kann Jacobis Briefe über Spinoza gelesen haben. Vor allem aber wird wohl Goethe seine Quelle gewesen sein. Dafür läßt sich ein überzeugender Beweis bringen.

Tiecks Held wird immer wieder von der unendlichen Schönheit und Göttlichkeit der Natur überwältigt, (die auch in dieser Dichtung wieder ganz mythologisch vermenschlicht wird)[1] aber der Verstand beweist ihm, daß alles doch eben nur eine unendliche Naturnotwendigkeit ist, gegen die der menschliche Geist ohnmächtig und hilflos ist. Und um dieses furchtbare Gefühl der alles zwingenden Naturnotwendigkeit los zu werden, und um Herr zu werden über die Natur, ergibt sich Abdallah dem höllischen Geiste.

In Goethes Werther ist ganz die gleiche Naturanschauung ausgesprochen: die göttliche Allgegenwart in allen Dingen, die alles beseelende Kraft, die Verwandtschaft aller Wesen und alles, was Abdallah in der Natur fühlt, das fühlte auch Werther. Und ganz wie bei Tieck wechselt auch in Werther eine solche Natureinfühlung mit einem grenzenlosen Naturhaß. Der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor Werther gleich nach den Augenblicken der höchsten Begeisterung in den Abgrund des ewig offenen Grabes. Die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt, die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte, untergräbt ihm das Herz. Er sieht nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer.[2])

Das sind auch die wechselnden Stimmungen der Tieckschen Romanhelden. Aber gewiß hätte der Werther nicht solche Wirkung tun können, wenn nicht Tiecks eigenstes Naturgefühl solch wechselnden Stimmungen unterworfen gewesen wäre. Seine merkwürdige Auffassung des Pantheismus zeugt von einem mystischen Naturerleben. Der Dichter fühlt sich von den Ketten der Natur gefesselt. Sein Geist will über sie hinaus. Aber die allgemeine Kraft, welche in der Natur verborgen

[1]) Z. B.: Die blühende Erde schließt sich lächelnd in die Arme des Himmels. Schreckliche Phantome ruhen auf dem schwarzen Mantel der Nacht. Im goldenen Wolkenschleier steigt die schöne Tochter der Nacht ihre Himmelsbahn hinan, usw.

[2]) Werthers Leiden 18. August.

liegt, läßt ihn nicht los. Die Sehnsucht, Herr zu werden über die Natur, ist ein Grundmotiv der ganzen Romantik geworden. Ihre Philosophie sah in der Magie des Geistes das Ziel und Ende der Geschichte. Der Grund einer solchen Philosophie kann nur ein mystisches Naturgefühl sein, wie es sich so früh schon in Tieck offenbart. Hierin aber kommt auch die merkwürdige Doppelnatur dieses Dichters und der ganzen Romantik zur Erscheinung. Mit der innigen Einfühlung in die Natur paart sich ein grübelnder Verstand, der das eigene Fühlen begreifen und erklären will. Man kann in dem Freundespaar dieser Dichtung, Abdallah und Omar, wohl Züge von Wackenroder und Tieck erkennen. Oft mag Omar-Tiecks zersetzender Verstand das reine Naturgefühl Wackenroders zerstört haben.

Auch der William Lovell zeigt dieses zwiespältige Naturgefühl. Der Wald tröstet den Leidenden, die Quellen weinen mit ihm. Nirgends ist man verlassen, denn überall ist die Mutter Natur, und Freundschaft streckt aus jedem Zweige einen Arm entgegen. In der allgegenwärtigen, mitfühlenden Natur findet Lovell immer wieder Trost und Heilung für sein Leiden. „Blumen sind uns nah befreundet, Pflanzen unserm Blut verwandt.“ Auch die Vögel und die Tiere, die Berge und die Felsen sind anders, als die Menschen sich einbilden wollen. Alles ist in der freien Natur mit der Seele verwandt und auf einen Ton gestimmt, und inniger hängt sie am Menschen als der Mensch. Aber auch hier tritt dem hingebenden Gefühl der zweifelnde Verstand entgegen. Balders zerrütteter Geist sieht, wie Werther, nur das Endliche, die Verwesung der Natur. Rosa aber zeigt sich als einen Schüler Kants, wenn er die göttliche Ordnung der Natur nur als eine Form unseres Geistes erkennen will, der an diese Bedingung geknüpft ist. In unserem Gehirn regiert der Gedanke der Ordnung, und wir finden sie auch außer uns. Lovell aber wird ein gelehriger Schüler dieses mißverstandenen Idealismus. „Die Wesen sind, weil wir sie dachten.“ Ich bewege und ordne und wandle die Elemente. Ich selbst bin das einzige Gesetz in der ganzen Natur.

Aus dieser Mischung von Idealismus und Naturgefühl entsteht die Mystik des Dichters. Er selbst denkt die Wesen,

und die Wesen sprechen zu ihm und zwingen ihn. Kein Wunder, daß er sich vor Bäumen und Tieren innerlich entsetzt, und das eigene Wesen, das Ich ihm fremd und unbegreiflich dünkt. Die weite Natur ergreift ihn mit gewaltigem Entsetzen. Der Geist der Natur streift an seinem Geiste vorüber, die Bäume sprechen zu ihm, und es ist, als wollte das Wesen unverkleidet hervortreten und sich zeigen, das unter der Masse liegt und sie beseelt. Man sieht: das Gefühl der Verwandtschaft von Geist und Natur, diese Quelle aller Naturphilosophie, ist dem Dichter durch den Idealismus bewußt geworden. Nun verwirrt sich ihm alles, und er glaubt im eigenen Ich wie in der Natur das gleiche, unheimliche Wesen zu erkennen, das alle Formen der Welt zu seinem Gewande hat. Ein solch mystischer Pantheismus ist von dem Pantheismus Hölderlins und Schellings sehr verschieden. Auch Hölderlins Pantheismus war ja aus dem tiefempfundenen Gefühle der Verwandtschaft von Geist und Natur geflossen. Aber sein griechischentzückter Sinn bewahrte ihn vor der Mystik. Er konnte die allgegenwärtige Gottheit in dichterische Formen fassen. Er betete die Sonne und den Äther und die Erde an, und so wurde sein Naturgefühl Liebe und Dankbarkeit und Verehrung. Auch Schelling bewahrte sich vor der Mystik, indem er den Zusammenhang von Geist und Natur aus dem Idealismus heraus erklärte und zu philosophischer Formulierung brachte, wo Hölderlin dichterisch formte. Für Tieck gab es eine solche Möglichkeit nicht. Sein Philosophieren war reinster Dilettantismus. Ein plastisches Formgefühl besaſs er nicht. Alles zerrann ihm in Duft und Klang. Darum blieb sein Naturgefühl in den Tiefen der Mystik und erhob sich nicht zu den befreienden Formen einer Mythologie. Und gerade aus diesem mystischen und unplastischen Lebensgefühle heraus hat Tieck im Lovell eine geradezu Hölderlinsche Sehnsucht nach den Göttern Griechenlands bekundet, die ihn hätten retten können. Schillers Götter Griechenlands machen sich auch bei ihm, wie bei allen Romantikern, bemerkbar. Diese Sehnsucht überkommt seinen Helden vor den Kunstwerken von Paris. Ach, die goldenen Zeiten der Musen sind auf ewig verschwunden! Als sich noch die Götter voll Milde auf die Erde herabließen, als die Schönheit und Furchtbarkeit noch in gleich gefälligen

Gewändern auf den bunten Wiesen verschlungen tanzten, als die Horen noch mit goldenem Schlüssel Auroren ihre Bahn aufschlossen und segnende Gottheiten mit dem wohltätigen Füllhorn durch ihre lachende Schöpfung wandelten, damals war das Große und Schöne noch nicht zum Reizenden herabgewürdigt. Versinnlicht stand die erhabene Weisheit unter den fühlenden Menschenkindern, an mitfühlende Götterherzen gelangte das Gebet der Flehenden, Götter hielten Wacht an dem Lager des schlafenden Elenden. Keine Wüste war unbewohnt, seine Götter landeten mit dem Verirrten an fremde Gestade. Sturmwinde und Quellen sprachen in verständlichen Tönen. In der schönen Natur stand der Mensch unbefangen da, wie ein geliebtes Kind im Kreise seiner zärtlichen Familie. Und jetzt! Wir haben den Betrug enträtselt, die Göttergestalten sind verschwunden. Aber unser Blick dringt doch nicht durch den Vorhang. Denn der Mensch ist zur Täuschung mit seinen Sinnen geschaffen. Es ist eine Art von Tag geworden, aber die romantische Nacht- und Morgenbeleuchtung war schöner als dieses graue Licht des wolkigen Himmels.[1])

Aber von jenem unerhörten Ernste Hölderlins, seiner goldenen Wahrheit des Gefühls ist hier nichts zu spüren. Tieck hat später noch den Gebrauch der griechischen Mythologie rein ästhetisch mit dem Gebrauch der katholischen Mythenwelt verglichen und in dieser den Ersatz gefunden. Für Hölderlin sind die griechischen Götter niemals ein bloß ästhetisches Spiel gewesen.[2]) Damals freilich hatte Tiecks Sehnsucht nach den griechischen Göttern eben einen tieferen Grund.

Aber eine Möglichkeit der Naturgestaltung und damit eine Rettung vor dem unheimlich mystischen Naturgefühl gab es auch für Tieck. Sie wurde ihm durch Böhme, Wackenroder und Calderon und war eine allegorisch religiöse Betrachtung und Gestaltung der Natur.

Tieck hat sich schon sehr früh gegen die Allegorie in der Dichtung ausgesprochen. Er stellte sich da ganz auf den Standpunkt Lessings, wenn er die Allegorie in die bildende

---

[1]) William Lovell. Schriften, Berlin 1828, I, S. 50.

[2]) Tieck hat in seinen eigenen Gedichten den antiken Apparat offenbar mit Absicht so gut wie ganz vermieden, wenn sich auch hier und da noch einzelne Namen griechischer Götter finden.

Kunst verwies. Allegorische Gedichte schienen ihm Undinge zu sein. Das Beste über die Allegorie fand er bei Winckelmann.[1]) Der Aufsatz über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren erklärte sich deutlicher. Shakespeares wunderbare Welt besteht nicht aus den römischen oder griechischen Gottheiten oder aus unwirksamen allegorischen Wesen, wie sie damals noch üblich waren, sondern als Volksdichter ließ er sich zu der Tradition seines Volkes herab, oder er hob die Vorstellungen des Volkes zu seinem Geiste hinauf.[2]) Dieser Aufsatz geht von dem Prinzip aus, in Shakespeares Darstellung des Wunderbaren den Zweck der Täuschung als den eigentlichen Kunstzweck nachzuweisen. Die Allegorie hat solch täuschende Kraft nicht.

In einer Kritik der neuesten Musenalmanache und Taschenbücher fiel es Tieck ganz mit Recht sehr auf, daß zu jener Zeit die abstrakten und dunkeln Allegorien in deutschen Gedichten wieder sehr in Mode waren. Sein Vorwurf traf auch manche Gedichte Schillers.[3])

Nun aber lag in Tiecks eigener Naturanschauung, welche die Natur als das sichtbare Gewand eines unsichtbaren Wesens betrachtete, von Anfang an schon der Grund einer allegorischen Deutung der Natur und damit auch der Kunst. Die damals erscheinende Naturphilosophie Schellings wird diese mystische Naturbetrachtung noch verstärkt haben. Durch Schelling offenbarte sich jenes unheimliche Naturwesen als das eigene Ich, das sich in der Natur zur Darstellung bringt. Aber es bedurfte für Tiecks Bekehrung zur Allegorie noch stärkerer Einflüsse. Wackenroders allegorische Ausdeutung von Natur und Kunst, die einem ganz religiösen Gefühl entstammt, muß hier in Betracht gezogen werden. Die poetische Schönheit von Calderons allegorischen Dichtungen konnte ihn von der Berechtigung der Allegorien in der Poesie überzeugen. Wichtiger noch ist der nun durchgreifende Einfluß von Jakob Böhmes Naturphilosphie auf Tiecks sinnbildliche Naturanschauung.

Man hat über die Einwirkung Jakob Böhmes auf die Romantik, die in Tieck ihren Anfang nimmt, fast allzuviel

[1]) Holtei, Dreihundert Briefe IV, S. 58f.

[2]) Kritische Schriften I, S. 39.

[3]) Ebenda S. 78f., vgl. S. 118f.

schon geschrieben. Man ist zu sehr ins einzelne gegangen und hat Einflüsse gefunden, die nicht Einflüsse zu sein brauchen. Daß Böhmes Naturphilosophie eine starke Wirkung auf die Romantik übte, das kann natürlich nicht geleugnet werden. Aber man muß diese Wirkung in der Gesamtheit der Weltanschauung zu erkennen suchen und den Grund nachweisen, warum diese Wirkung eintreten konnte. Jakob Böhmes Morgenröte ist eine christliche Naturphilosophie. Sie will die Gottheit in der Natur erfassen. Und das war auch das Problem der modernen Naturphilosophie, die in ihrem Ursprung ganz unabhängig von Böhme entstand. Ihre Quellen lagen in der dynamischen Naturwissenschaft und dem Idealismus. Man wollte den Geist, der sich in der Natur offenbarte, aus einem lebendigen Prinzip erklären. Man begann damit, die Spinozistische Lehre von der Allgöttlichkeit der Natur idealistisch zu deuten und die Natur als die Selbstentwicklung des Geistes zu begreifen. Die Allgottheit ist das Ich. Damit aber war bereits der erste Schritt vom Idealismus zu einer objektiven Weltanschauung getan. Und die Naturphilosophie ging auf diesem Wege fort. Das Ich wurde wieder zur objektiven Gottheit, die sich in Geist und Natur identisch offenbart. Die Naturphilosophie nahm einen theosophischen Charakter an. Und das führte ihre Anhänger zu Jakob Böhme. Man fand in Böhme mehr das Eigene wieder, als daß man aus ihm ein Neues nahm. Das Suchen nach der Gottheit in der Natur ließ ihn und die Romantik auf gleichen Wegen gehen. Der religiösen Naturphilosophie Böhmes liegt ein poetisches Naturgefühl zu Grunde. Die Natur wurde ihm zum Symbol der Gottheit, weil er lebendige Kräfte durch sie strömen sah und die mystische Quelle dieses Stromes nur in der Gottheit erkennen konnte. Er sah in den Dingen und Erscheinungen der Natur die sichtbar gewordenen und ewig sichtbar werdenden Formen der göttlichen Urkraft. Die ganze Natur wurde ihm zum sinnlichen Bilde eines ewigen Werdens und Schaffens der Gottheit. Ein solches Naturgefühl liegt jeder Mythologie zu Grunde. Böhme hat sich eine eigene Naturmythologie geschaffen, indem er die christliche Mythologie in die Natur einbildete. Darum kam er der Sehnsucht der Romantik, welche auf eine neue Mythologie

gerichtet war, so sichtbar entgegen. Seine Weltanschauung war die Einheit von Religion, Dichtung und Philosophie, welche das Ideal der Romantik war: eine christlich-mystische Naturmythologie.

Ludwig Tieck fühlte in der Natur ein allgegenwärtiges, aber unsichtbares Wesen, das auf ihn wirkte, und gegen das er ohnmächtig war. Sein Naturgefühl beseelte auch die leblosen Dinge, aber dieses Leben, das ihm Verwandtschaft und Freundschaft von Geist und Natur vorspiegelte, erregte ihm Entsetzen, weil er darin nur Formen jenes fremden Wesens ahnte. Dieser mystische Pantheismus, der jedes gesunde Lebensgefühl vernichten mußte, weil er den Menschen zum willenlosen Spiel einer fremden Gewalt, zum Gefangenen der Natur macht, trieb den Dichter in die Arme eines Philosophen, der ihn durch die religiöse Deutung jenes mystischen Naturwesens erlösen konnte. Tieck selbst konnte aus sich heraus auf eine solche Deutung nicht kommen, weil er noch vom Geiste der Aufklärung besessen war. Als ein Genosse seiner Zeit hatte er sich früh jenen freien Geistern zugewendet, die der Religion nicht bedürfen.[1]) Alles schien ihm abgemacht, bewiesen und widerlegt. Das heilige Bedürfnis nach Religion und Geheimnis schlummerte in seinem Herzen. Nur in der Poesie erkannte er die Mystik und das Heilige. Aber gerade aus der Liebe zur Poesie entwirrte sich die Sehnsucht zur Religion. Ein Zufall gab ihm Jakob Böhme in die Hand, und er ward geblendet von dem Glanze des innigsten glühendsten Lebens, von der Fülle der Erkenntnis und dem Zauber dieses wundersamsten Tiefsinns und dieser lebendigsten Poesie. Nur von hier aus wollte er nun das Christentum verstehen, das lebendigste Wort im Abbild der ringenden und sich verklärenden Naturkräfte.[2]) Als Tieck später durch Solger in das Wesen und Verhältnis von Mystik und Allegorie eingeweiht wurde, da begriff er erst ganz, warum Novalis den Jakob Böhme als einen allegorischen Poeten ansah.[3]) Da ging ihm auch erst die ganze Berechtigung seiner eigenen Allegoriendichtung auf.

---

[1]) Schriften XI, Einleitung S. 73.
[2]) An Solger, Nachgelassene Schriften von Solger I, S. 539.
[3]) Ebenda S. 684.

Aber damals schon hat Böhmes sinnbildliche Naturanschauung seine Ansichten von der Unzulässigkeit der Allegorien in der Dichtung gewandelt. Es ist freilich ganz falsch, in dieser Wandlung eine völlige Umkehrung zu erblicken. Tieck hat sich auch jetzt noch häufig gegen die leblosen Allegorien energisch ausgesprochen, und in seiner Abhandlung vom Wunderbaren hatte er Shakespeares Gespenster als die Verkörperungen höchster Leidenschaften, nicht abstrakter Ideen, für dichterische Allegorien von höchster Schönheit erklärt. Nun aber geht ihm der notwendig allegorische Charakter aller Dichtung auf. Er stimmt da mit Herder überein, der ebenfalls aus seiner naturphilosophischen Anschauung von der Analogie des Geistes und der Natur die poetischen Allegorien für notwendig befunden hatte. Jakob Böhme lehrte Tieck, daß jede Dichtung, welche das Wesen der Dinge zur Erscheinung bringen will, notwendig sinnbildlich sein muß, weil alle Dinge Sinnbilder des Göttlichen sind. Calderons allegorische Dichtungen konnten diese Lehre nur bestätigen.[1]) Die Allegorien des Camoens schienen ihm vollendet dichterisch zu sein, und er konnte kaum erschöpfende Worte für ihre Herrlichkeit finden. Diese Allegorien sind in die Formen der griechischen Götter gekleidet.[2]) Eine allegorische Auslegung der griechischen Mythologie aber hat Tieck schon früh aufs entschiedenste verworfen. Allegorie dünkte ihm ein echtes Zeichen des Überganges. Der Dichter greift zu ihr, wenn er nicht aus der Natur selbst entsteht, sondern durch einen willkürlichen Hang, oder wenn er keinen Stoff in der Geschichte des Vaterlandes findet. Man sieht: Tieck hat sich hier Schlegels Gedanken von der natürlichen und künstlichen Bildung zu eigen gemacht, und darum hielt er es für Sünde, in der alten Mythologie, deren Wesen Schönheit und Dichtung ist, allegorische Bedeutung finden zu wollen. In den Schildbürgern, dem Zerbino und sonst hat er beißende Satiren gegen die alle-

[1]) Tieck hat aber mehrfach die Allegorien Calderons zusammen mit denen von Ben Jonson und Spenser, Dante und anderen romantischen Dichtern historisch zu begründen versucht, ohne sie ästhetisch zu rechtfertigen. Vgl. XI, Einleitung S. 24, Nachgelassene Schriften II, S. 443, Solgers nachgelassene Schriften I, S. 683, vgl. S. 696. 706.

[2]) XIX, S. 397 ff.

gorischen Ausleger der Mythologie gerichtet.[1]) Von diesem Standpunkt aus trat er denn auch später den romantischen Mythologen entgegen.

Man kann Tiecks weitere Entwicklung ohne Wackenroder und sein Zusammenwirken mit ihm nicht über diesen Punkt hinaus verfolgen.

§ 4. Wackenroder und Tieck.

Man ist über Wackenroders Entwicklungsgang vor dem Erscheinen der Herzensergießungen nicht allzu reichlich unterrichtet. Uns muß vor allem ein Brief interessieren, den der Zwanzigjährige an Tieck gerichtet hat. Er zeigt, daß auch Wackenroder, wie alle Romantiker, von dem Humanismus der Goethe- und Schillerzeit ausgegangen ist. Wackenroder, der später so warm für eine christliche und nationale Dichtkunst eingetreten ist, streitet hier für die griechische Mythologie gegen die Götter des Nordens. Rambach hatte ihm Sineds Lieder geliehen. Aber es widerstrebte seinem Gefühl, daß die schönen Götter des griechischen Parnasses, deren Namen nur von schlechten Dichtern entweiht waren, abgesetzt und die nordischen Gottheiten auf den Thron der Dichtkunst erhoben werden sollten. Er verkannte nicht die Vorzüge der alten Bardenlieder, aber wird es ein Gewinn sein, wenn wir die ausgebildete Mythologie des edelsten, feurigsten, feinsten Volkes, das je die Erde trug, mit dem rohen Wuste der nordischen Barbaren vertauschen? Und der ganze Dünkel des modernen Kosmopolitismus spricht nun aus Wackenroder, wenn er den Grund des Vaterländischen verwirft. Was will man denn in unsern Zeiten mit dieser Vaterlandsliebe? Wer noch jetzt die Trümmer der nordischen Mythologie zu einem Gebäude zusammensetzen und die Lücken ausfüllen wollte, würde ein schönes Flickwerk zu Stande bringen. Wenn man beständig sein Auge auf die eingepelzten Götter Skandinaviens heften wollte, würde man allen Sinn für ein sanftes griechisches Profil verlieren. Der Unterschied ist wie Nebeldämmerung und Morgenröte.[2])

[1]) IX, S. 11. X, S. 132. 158f. Nachgelassene Schriften II, S. 121. 144. Kritische Schriften II, S. 415.

[2]) Briefe an Tieck IV, S. 174ff.

Es sind vor allem zwei Mächte gewesen, die den kosmopolitischen Griechenfreund zu der Liebe für deutsche Kunst und Dichtung bekehrten. Es war der unmittelbare Eindruck der alten deutschen Kunst, den Wackenroder gemeinsam mit Tieck auf den Streifzügen im Frankenlande empfing, und der Eindruck der Vorlesungen und Studien seines Lehrers Koch, der ihm die deutschen Dichter des Mittelalters nahe brachte. Wackenroder war eine weiche, schwärmerisch-religiöse Natur. Der innige Zusammenhang von Kunst und Religion, den er bei den alten Meistern finden konnte, mußte auf ihn wie eine Offenbarung wirken. Tieck warnte ihn anfangs noch vor allzu großer Hingabe an das deutsche Altertum. Aber die Zeit war reif geworden. Die klassische Kunst hatte ihre Höhe erreicht. Reaktion und Verjüngung konnte nicht ausbleiben. Die Macht der Geschichte öffnete den jungen Freunden die Augen für die wunderreiche Schönheit der deutschen Kunst und die poetische Tiefe der christlichen Religion. Und damit auch für die großen Meister Italiens.[1]) In Wackenroder ging ein ganz religiös gestimmtes Naturgefühl mit seinem religiösen Kunstgefühl zusammen. Man mag immerhin annehmen, daß ihm Tieck den Jakob Böhme nahe brachte. Es spricht doch in den Herzensergießungen, welche das nationale und christliche Element und die sinnbildliche Auffassung von Natur und Kunst in sich bergen, eine so unmittelbare und reine Empfindung, daß hier wenn je die Fragen nach fremden Einflüssen verstummen.

Die Bedeutung der Herzensergießungen für die Entwicklung der romantischen Mythologie liegt in ihrer engen Verbindung von Kunst, Natur und Religion. Der Klosterbruder hat es durch „Hineinfühlen“ in das Wesen und Werk der großen Meister erfahren, daß sie ihre Ideale nur durch göttliche Eingebung erlangt haben. Und weil sie also himmlischen Ursprungs ist, so muß die Kunst dem Künstler eine

---

[1]) Wackenroder, der für die plastische Formschönheit der griechischen Mythologie eingetreten war, wurde gerade ein Entdecker pittoresker Reize, wie es vor ihm nur noch Heinse war. Gerade die romantische Empfänglichkeit für das Malerische, die mit der musikalischen Natur der Romantiker innig zusammenhängt, führte sie zu der christlichen Malerei und damit auch zu der christlichen Mythologie.

religiöse Liebe werden oder eine geliebte Religion. Der Genuß des Kunstwerks ist ein Gebet. Alle höchste Schönheit ist nur in Gott. (Winckelmann!) Und wie der Geist der Kunst von ihm ausgeht, so dringt er als Opfer auch wieder zu ihm empor. Daher gibt es keine einzig wahre Kunst und Schönheit. Ob im Altertum und ob im Mittelalter, ob in Indien oder in Italien, überall glüht der göttliche Funken in den Werken der Kunst. Zwei wunderbare Sprachen aber gibt es, durch welche der Mensch die himmlischen Dinge zu fassen und zu begreifen vermag. Die Auserwählten unter den Menschen reden die Sprache der Kunst. Die Sprache der Natur aber redet nur Gott. Die Natur ist das gründlichste und deutlichste Erklärungsbuch über sein Wesen und seine Eigenschaften, und sie erfüllt den Geist von seiner Allmacht und Allgüte. Wir wissen nicht, was ein Baum ist, nicht was eine Wiese ist, nicht was ein Felsen ist. Und doch hat der Schöpfer in das Menschenherz eine solch wunderbare Sympathie zu diesen Dingen gelegt, daß sie ihm auf unbekannten Wegen Gefühle oder Gesinnungen zuführen. Die Kunst redet durch Bilder der Menschen und bedient sich also einer uns verständlichen Hieroglyphenschrift. Indem sie aber das Geistige in die sichtbaren Gestalten hineinschmelzt, bewegt und erschüttert sie unser ganzes Wesen. Die ewig lebendige, unendliche Natur zieht uns unmittelbar zu der Gottheit hinauf. Die Kunst aber zeigt uns das Unsichtbare in der menschlichen Gestalt. Natur und Kunst sind Gottes Welten. Gott aber mag wohl die ganze Natur auf ähnliche Art wie wir ein Kunstwerk ansehen.

Ein so religiöses Kunstgefühl kann wohl in seiner Übertreibung zu dem Schlusse kommen, daß man ein hohes Bild nicht recht verstehen und nicht mit heiliger Andacht betrachten kann, ohne in diesem Momente die Darstellung zu glauben. Das ist die Poesie der göttlichen Kunst. (Tieck ist wirklich zu diesem Schlusse gekommen.) Und da es für den jungen deutschen Maler nur Bilder der Heiligen geben kann, so glaubt er an die Heiligen, und die Kunst zieht ihn allmächtig zum alten Glauben hinüber. Da erst versteht er so recht innerlich die Kunst. Die Beschreibung von der überwältigenden Wirkung des katholischen Kultus und seiner

ästhetischen Herrlichkeit kündigt die katholische Mythologie der Romantik an. Und auch der Dichtkunst hat Wackenroder schon diese Quellen erschlossen, wenn er die heiligen Bilder in Gedichte umsetzt und die heiligen Gestalten in tiefempfundenen Versen ihre Gefühle aussprechen läßt.

Indem also die Herzensergießungen die Einheit von Religion und Kunst auch im Gegenstande verwirklichen wollten, haben sie der christlichen Mythologie die Wege bereitet. Indem sie aber den göttlichen Funken zu allen Zeiten und bei allen Völkern erkannten, haben sie der Wiedererweckung aller Religionen und Mythologien vorgearbeitet. Die Einheit von Religion und Kunst kann aus jeder Mythologie erwachsen.

Die Phantasien über die Kunst haben kein eigentlich neues Element mehr dazu gebracht. Wackenroder vergleicht hier Religion und Kunst zwei magischen Hohlspiegeln, die alle Dinge der Welt sinnbildlich abspiegeln, durch deren Zauberbilder hindurch man den wahren Geist aller Dinge erkennen und verstehen lernt. Auch hier wird Malerei und Poesie auf den heiligen gottgeweihten Bezirk begrenzt. Aber auch hier wieder wird alle außerchristliche Kunst anerkannt, wenn sie nur fromm ist. Und auch hier die Rechtfertigung der königlichen Pracht der katholischen Kunst und Religion. Der Abschnitt über Michael Angelos jüngstes Gericht ist von Tieck geschrieben. Die Empfindung, die er vor diesem Gemälde verlangt, ist von Jakob Böhme eingegeben: die Welt scheint mit allen Kräften zu ringen, kein Teil ist im Stillstande und unbeseelt. Aufgerichtet in Majestät steht die Natur vor uns, und wir sehen die Kräfte der Welt sich mächtig offenbaren. Alles wird zu einem großen Bilde, zu einer geheimnisvollen Allegorie. Solch tief allegorischer Sinn liegt in den Werken von Dante und Michael Angelo, den Verherrlichern der katholischen Religion. In allen Werken Michael Angelos ist das Streben zur Allegorie. Besonders aber in diesem Bilde erhält alles nur durch die Allegorie Bedeutung und Würde. Und nun weist Tieck bis in alle Einzelheiten der Darstellung die christlich-allegorische Bedeutung nach. Trotzdem die Mythologie der Griechen mit christlicher Lehre vermischt ist, sind diese Bilder doch echt katholisch. Michael

Angelo führt nicht allein die ehemaligen Götter der griechischen Nation ein. Manche Gedichte und Traditionen tun es auch. Hier aber treten sie als Teufel und verdammte Geister auf, deren Reich von Christus zertrümmert ward. In dieser Verherrlichung des Katholizismus ist Wackenroders Einfluß zu spüren, aber seine einfache und innerliche Hingebung ist in dem Freunde zu mystischer Verzückung gesteigert. Auch die sinnbildliche Auffassung von Natur und Kunst ist nun unter der Wirkung Jakob Böhmes um vieles mystischer geworden. Böhmes Gedanken von dem christlich-allegorischen Sinn der Natur öffneten Tieck die Augen über den christlich-allegorischen Sinn der Kunst. Dante und Michael Angelo erschienen ihm nun wie die künstlerischen Verkündiger Böhmes. Die Naturphilosophie vermählte sich mit einem mystischen Katholizismus zu einer neuen Mythologie. Da spricht er nun von dem Atem des Allgütigen, der die Natur bis in die innersten Tiefen durchdringt, der das liebliche Leben in Kreatur und Baum erregt und in den Seelen zittert, daß sie verehren und anbeten und sich selber lieben. Er nennt den, zu dem die Geister streben, letzten Urquell, großes Meer, Unendlichkeit des Lebens. So tief ist er schon in der Mystik. Er vergleicht den Kunstenthusiasmus mit jenem Enthusiasmus, den wir empfinden, wenn wir die Naturkräfte um uns her wirken fühlen, wenn die wohltätige Sonne aufgeht und rings die Geister schaffend durch die tausendfältigen Naturen dringen, und wir das verwandte Leben, die freundlichen Kräfte vernehmen und uns im Einklange mit der sichtbaren und unsichtbaren Welt fühlen.

Tieck hat in den Phantasien auch zwei Gedichte. Griechische und christliche Mythologie steht da einträchtig nebeneinander. Die Romanze von Arion, den alle Romantiker besungen haben, ist ein Jahr nach Schlegels Romanze entstanden. Sie ist ihr an poetischem Werte weit überlegen. Der Sinn des Mythos aber ist wieder die Macht des Gesanges und die Heiligkeit des Sängers. Das andere Gedicht ist ein schmucklos rührendes Gebet an die Madonna, das an die Marienlieder des Novalis gemahnt.

Zwischen den Herzensergießungen und den Phantasien über die Kunst erschien der Roman Franz Sternbalds Wan-

derungen. In ihm haben sich die Freunde so sehr in die Hände gearbeitet, daß ihre Anteile meist nicht mehr zu sondern sind. Es ist interessant, wie die Künstler in diesem Roman zwischen den verschiedensten Stoffkreisen schwanken. Überwiegend freilich werden auch hier wieder die Legenden der Heiligen empfohlen, und Sternbalds Anbetung dieser heiligen Gegenstände geht so weit, daß sie mit Recht unkünstlerisch genannt wird. Tieck war eben der Meinung, daß man auch an die heiligen Gegenstände der Kunst glauben müsse. Neben den Legenden aber ist es die Natur, die Geschichte, die Mythologie und die menschliche Gestalt, denen abwechselnd die einzige Berechtigung zugesprochen wird. Dann wieder erscheint alle Kunst gegenüber der unendlichen und mannigfaltigen Natur nichtig und ohnmächtig zu sein. Wie lallend und kindisch sind ihre Töne gegen den vollen harmonischen Orgelgesang, der aus den innersten Tiefen, aus Berg und Tal und Wald und Stromesglanz in schwellenden, steigenden Akkorden heraufquillt: das Spiel des Weltgeistes. Die Natur allein gibt uns die Ahnung der Gottheit, sichtbar wandelt in ihr die Religion. Sie ist die Hieroglyphe, die Gott bezeichnet. Und da kommt für Sternbald durch den Alten die Erleuchtung, die ihm alle Rätsel und Fragen löst und ihn den wahren Gegenstand der Kunst nun wirklich erkennen läßt. Wohl hat sich der Schöpfer durch seine Natur unserm schwachen Willen offenbart, er ist es nicht selbst, der zu uns spricht, aber in jedem Moose und jedem Steine glauben wir seine geheime Ziffer zu ahnen. Aber ebenso macht es auch der Künstler, welcher der Liebling Gottes ist. Auch in der Kunst erkennen wir den Geist der Gottheit. Und darum, weil die Kunst im einzelnen den allgemeinen Sinn zur Erscheinung bringen will, muß sie notwendig allegorisch sein. Das Wort bezeichnet nichts anderes als die wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht und es nur auf diesem Wege finden kann. Das Höchste der Malerei also ist eine christlich-allegorische Landschaft, welche durch die Natur und in der Natur die Ideen der christlichen Religion zur Erscheinung bringt. Eine solch christlich-allegorische Landschaft, die dann auch Schlegel und Novalis gefordert haben, hat Philipp Otto Runge, der Maler der Romantik, zu verwirklichen gesucht,

womit er eine neue Mythologie erschaffen wollte, die auch Schellings Forderung, die christlichen Götter in die Natur einzupflanzen, entsprach.

Tieck hat in diesem Romane auch die Theorie eines allegorischen Naturgedichtes aufgestellt. Seinem mystischen Naturgefühl schienen alle Wesen der Natur, die Bäume und Pflanzen, Ströme und Sterne, zu klingen und zu singen. Alles dünkte ihm von leiser Musik erfüllt. Der Geist der Natur war ihm Musik. Und die Töne trugen ihm verständliche Worte. Die Natur sprach zu ihm und enthüllte ihm in menschlichen Lauten ihre tiefsten Geheimnisse. Dieses mystische Naturgefühl gab ihm den Gedanken ein, die Melodien der Natur in einem großen Wundergedichte voll von gaukelndem Glanz und irrenden Klängen, voll Irrlichter und Mondschimmer festzuhalten. Auf eine ähnliche, ganz allegorische Weise, wie Dantes großes Gedicht, ließe sich vielleicht eine Offenbarung über die Natur schreiben, voller Begeisterung und mit prophetischem Geiste durchdrungen.

Tieck selbst hat diese Idee eines allegorischen Naturgedichtes, mit der er allen Romantikern voranging, freilich nur in Bruchstücken zu verwirklichen gesucht. Damit schuf er eine eigene Art von Naturmythologie, die auf Friedrich Schlegel und manch anderen Romantiker bedeutend gewirkt hat. Viele seiner lyrischen Dichtungen aus dieser und aus späterer Zeit sind solch allegorische Naturgedichte, welche das Singen und Klingen der Wesen in menschliche Laute fassen und damit verständlich machen. Ein solches Verfahren war nicht gerade neu. Die unmittelbare Belebung der Natur, das Sprechen von Bäumen, Pflanzen, Quellen und Tieren ist ein uraltes Märchenmotiv nicht nur der deutschen Dichtung. Der Orient ist besonders reich daran. Die Fabeldichtung aller Völker bedient sich dieser Motive. Im deutschen Mittelalter waren die allegorischen Personifikationen der Natur sehr beliebt. Fels und Wald traten in den Moralitäten sprechend und handelnd auf. Die Volkslieder sind reich an solchen Motiven. Goethe, der auf seiner Schweizer Reise, wo so viele Gegenstände ihn ansprachen, auf das poetische Genre der Gespräche in Liedern gekommen war und darin das Gespräch zwischen dem Müllerknaben und dem Mühlbach

gedichtet hatte, fand, daß durch diese Wendung das „Poetisch-Tropisch-Allegorische“ lebendig werde. Er war auch der Meinung, daß der Dichter alle Geheimnisse im Gegensatz zum Weltgeiste verraten müsse. Daher muß auch das Unbelebte mithandeln. Das unmittelbare Vorbild für Tieck aber wird wohl Calderon gewesen sein, in dessen Autos sich solch allegorische Naturgedichte finden. In seinem „Gift und Gegengift“ betritt die menschliche Natur den Paradiesesgarten ihres Reiches, wo Blumen, Quellen und Vögel singend sie begrüßen. So erhob Calderon das Irdische zum Symbol des Übersinnlichen, indem er der ganzen Natur die Zunge löste.[1]) Dieser Garten vielleicht hat Tieck bei der Gestaltung seines „Gesprächsstücks“ im Garten der Poesie vorgeschwebt. Er konnte eben bei Calderon die poetische Form seines mystischen Naturgefühls finden. Der Garten der Poesie im Zerbino ist eine allegorische Offenbarung der Natur. Der Wald, die Blumen, die Gebüsche, die Vögel und das Himmelblau sprechen selbst ihr sinnbildliches Wesen aus. Die Quellen, der Bergstrom, der Sturm und die Berggeister enthüllen ihre natursymbolische Bedeutung. Die Quellen offenbaren die eine Kraft, die alles regt und bewegt. Der Bergstrom stellt das nie stille stehende Schwingen und Ringen der Kräfte dar. Der Sturm ist der allgegenwärtige Wechsel und Kampf. Die Berge drücken die Sehnsucht des Geistes nach dem Überirdischen aus. So ist aus der Naturphilosophie Jakob Böhmes eine poetische Naturmythologie geworden. Der Unterschied einer solch romantischen Mythologie von den Mythologien der alten Völker ist bedeutsam. Dort erschienen die Kräfte der Natur nach dem psychologischen Gesetze der Analogie in menschlichen Gestalten. Aber die reif gewordene Phantasie bedarf nicht mehr solcher Übersetzung. Die Kräfte der Natur sprechen zu ihr in ihren natürlichen Formen. Sie haben auch keine objektive Göttlichkeit mehr. Die Weltanschauung des Christentums und des Idealismus sieht nur Symbole der Gottheit in ihnen.

Die hauptsächlichsten Dichtungen in dieser neuen Mythologie der Romantik gehören erst jener Zeit an, als bereits das ästhetische Programm der neuen Mythologie von Schlegel

---

[1]) Vgl. Eichendorff, Zur Geschichte des Dramas, S. 52 und 58.

und Schelling aufgestellt war und sich die Dichter mit vollem Bewußtsein an die Verwirklichung dieses Programms machten. Dieser frühe Versuch von Ludwig Tieck aber ist ein neuer Beweis, wie falsch es ist, die Idee der neuen Mythologie aus dem Gehirne Schlegels oder Schellings springen zu lassen.

Ein zweiter Versuch Ludwig Tiecks, sein mystisches Naturgefühl in poetische Gestalt umzusetzen, ist sein Naturmärchen: Der blonde Ekbert. Später folgten ihm noch andere Märchen dieser Gattung, wie der Runenberg. Tieck selbst hat das Entstehen solcher Märchen geschildert. Man kennt das unheimliche Grauen, das er selbst vor der Natur empfand. Auch in der schönsten Gegend schritten Gespenster durch sein Herz und jagten verwirrte Schatten durch seine Phantasie. Auf diese Weise entstehen nun wohl auch in unserm Innern Gedichte und Märchen, indem wir die ungeheure Leere, das furchtbare Chaos mit Gestalten bevölkern und kunstmäßig den unerfreulichen Raum schmücken. Solche Naturmärchen sind allegorisch, wie wohl jede Erfindung die Allegorie zum Grund und Boden ihres Wesens hat. Denn Gut und Böse kommt immer in ihr zur doppelten Erscheinung. Man kann das gewöhnlichste Leben wie ein Märchen, das Wunderbarste wie das Alltäglichste ansehen. Alles hat nur Wahrheit und ergreift uns nur darum, weil diese Allegorie im letzten Hintergrunde als Halt dem Ganzen dient.[1])

Ein solch allegorisches Naturmärchen ist also der blonde Ekbert. Ja, diese Dichtung stellt selbst das Entstehen solcher Märchen dar. Sie schildert ein mystisches Naturgefühl, dem sich schließlich das Wunderbarste mit dem Gewöhnlichsten vermischt und das in Wahnsinn endet. Natur und Seele sind in diesem Märchen unlöslich miteinander verknüpft. Gebirge und Ebene, Sonnenschein und Dunkel wechseln in ihm mit Angst und Ruhe, Reue und Frieden der Seele. Die Alte, deren Gesicht in ewiger Bewegung und Veränderung ist, sie ist gleichsam das Symbol der ewig sich verändernden und bewegenden Natur. Sie ist es daher auch, die in den verschiedensten Formen, in Hund und Vogel und Menschen, immer

[1]) In dieser Auffassung der Allegorie ist Jakob Böhmes Lehre von dem Wirken der guten und bösen Qualität in allen Dingen zu erkennen. Vgl. Tieck IV, S. 128f.

dieselbe, zur Erscheinung kommt. Sie ist jenes unheimliche Wesen, das unter der Masse liegt und sie beseelt. Vor ihr gibt es kein Entrinnen. Sie treibt den Menschen in Wahnsinn und Tod. Sie ist die mythologische Verkörperung von Tiecks eigenstem Naturerlebnis.

Die mannigfaltigen Bestrebungen Ludwig Tiecks finden in der Idee der Mythologie ihr einigendes Band.

Auch seine Wiedererweckung der deutschen Volksbücher ist dadurch mit all seinen anderen Dichtungen zusammengeschlossen. Tieck, und die Romantik nach ihm, hat diese Volksbücher als eine Mythologie angesehen, welche den gefühlten Mangel einer solchen zum Teil ersetzen kann. Denn Mythologie bedeutete für die Romantik nicht nur Beseelung und Vergöttlichung der Natur und nicht nur bildliche Darstellung der Gottheit. Mythologie ist auch ein Kreis volkstümlicher Traditionen, eine allgemein bekannte und anerkannte Stoffquelle, aus der die Dichtkunst schöpfen kann. Sie ist das Band zwischen dem Dichter und dem Volke, das Band des Volkes und das Band der Dichter. Sie ist das, was erst ein Volk zum Volke macht und der Dichtung ein Zentrum gibt. Aller poetische Stoff also, den das Volk dem Dichter darreicht, damit er ihn zur Form bringe, und geformt dem Volke wiedergebe, ist Mythologie. So hat auch Herder die Mythologie im weitesten Sinne aufgefaßt.

August Wilhelm und Friedrich Schlegel hatten schon von Anfang an die Notwendigkeit erkannt, daß der Dichter auf die Traditionen seines Volkes bauen muß, wenn er lebendige Wirkung üben will. Auch Tieck hatte schon in seiner Abhandlung über das Wunderbare bei Shakespeare diese Forderung getan. Es war eine Reaktion gegen die klassische Dichtung, die sich in der Welt der griechischen Götter bewegte. Tieck aber machte zuerst mit solchem Streben ernst. Er war niemals so ganz vom Griechentum bezaubert worden, wie die Brüder Schlegel. Daher konnte er sich nun auch ganz von ihm befreien. Er wollte auch eine Waffe gegen die überspannten Modebücher haben, gegen die Ritter- und Räuberromane, in denen von nichts als Abenteuerlichkeiten, wunderbaren und moralischen Geschehnissen erzählt wurde.

Auch gegen die Helden des Tages: Iffland und Kotzebue. Und dazu dünkten ihm die schlichten und rührenden Volksbücher gerade recht zu sein. Er wollte auch das eigene überspannte und erhitzte Gefühlsleben in diesen reinen Quellen kühlen.

Er gab noch vom Lager der Aufklärung aus, im Peter Leberecht, die erste Ankündigung. Die Leser sollten ja nicht über jene Volksromane spotten. Denn der gehörnte Siegfried, die Heymonskinder, Herzog Ernst und die Genoveva haben mehr wahre Erfindung und sind ungleich reiner und besser geschrieben, als jene beliebten Modebücher. Er selbst habe ein Manuskript liegen, welches nächstens unter dem Titel „Volksmärchen“ erscheinen werde.[1]) Es erschien im Jahre 1797. Auch der blonde Ekbert gehörte dazu, obwohl ihm jeder Charakter eines Volksmärchens mangelt. Die echten Volksbücher boten ein schwieriges Problem: sollten sie in ihrer alten Form erscheinen, oder mußte der moderne Dichter sie der modernen Empfindung näher rücken?

Mit der Herausgabe der Heymonskinder machte Tieck den damals ersten Versuch in Deutschland, die gute alte Geschichte in einer ruhigen treuherzigen Prosa, die sich aber nicht über den Gegenstand erheben oder ihn gar parodieren will, wieder zu erzählen. Diese altfränkischen Bilder üben wirklich in dieser schmucklosen Form noch heute eine echt poetische Wirkung aus. Trotzdem nun Tieck der Überzeugung war, daß die meisten jener Sagen und Gedichte, die sich in anspruchsloser Gestalt für das Volk erhalten haben, so richtig und großartig aufgefaßt, so schlicht und treuherzig dargestellt sind, daß es mißlich ist, an ihnen zu ändern, hat er es leider doch bei der Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence für nötig befunden, die vergessene Geschichte mit neuem Lichte zu bekleiden.[2]) Er wandelte nicht nur das Spital in eine Schäferhütte, um der Imagination ein angenehmeres Bild zu schaffen, sondern stimmte auch die ganze Geschichte auf einen höchst sentimentalen Ton. Die eigene Naturpoesie paßt schlecht in diesen Rahmen. Die

---

[1]) XV, S. 21 f.

[2]) IV, S. 293, vgl. I, Einleitung S. 8.

Gefühlsseligkeit seiner eigenen Gestalten steht diesen schlichten Figuren übel an. Tieck hat denn auch später eine solche Art der Bearbeitung sehr bedauert und sich mit dem Plane getragen, dieses Volksbuch noch einmal in seiner ursprünglichen Form herauszugeben.[1]) Ein anderes freilich war es, wenn Tieck das Volksbuch von den Schildbürgern in höchst geistreicher und lustiger Weise dazu benutzte, die Narrheiten seiner eigenen Zeit zu geißeln und zu parodieren.

Eine interessante Verbindung von Naturmärchen und alter Sage ist Tiecks Dichtung: Der getreue Eckart und der Tannhäuser, welche demnach seine poetische Art in dieser Periode am vollständigsten repräsentiert. Das Gedicht selbst ist, wie der blonde Ekbert, eine seltsam psychologische Erklärung vom Entstehen der alten Wundersagen. Zum Schlusse scheint Tannhäusers Erzählung nur eine Ausgeburt seines Hirnes zu sein. Solch' unlösliche Mischung von Wahnsinn und Wahrheit hat sich in Tiecks späterer Zeit, welche im Zeichen eines ganz konsequenten Realismus stand, zu einer rein historisch-psychologischen Verwendung des Wunderglaubens geläutert.

Die unwiderstehliche Sehnsucht des Menschen, die ihn nach dem Venusberge treibt, in den wüsten Mittelpunkt der Erde, wohin sich die Teufel vor dem heiligen Christentum geflüchtet haben, diese Sehnsucht gilt der Natur. Ihn locken die Berge und Quellen und Wälder, die ziehenden Wolken und das lichte Blau. Ihn ergreift die Fülle und Lieblichkeit der Natur, und wie der Geist der Natur möchte er sich ausgießen über Berg und Tal, sich in Gras und Büschen regen und die Fülle des Segens einatmen. Ein Symbol dieser Naturverlockung ist der Rattenfänger von Hameln. Ihm folgt der Sehnsüchtige in jenen Berg, wo er — nach Jakob Böhme — den Klang der verborgenen Gewässer vernimmt, die Geister hört, welche die Erze und Gold und Silber bilden, um den Menschengeist zu locken, die Klänge und Töne findet, aus denen die irdische Musik entsteht. Da fühlt er die Gegenwart der langgesuchten Herrlichkeit. Ihm kommt das Gewimmel der frohen heidnischen Götter entgegen, Frau Venus an ihrer Spitze. Sie sind von der Gewalt des Allmächtigen dorthin

[1]) IV, S. 358 ff.

gebannt, und ihr Dienst ist von der Erde vertilgt. Nun wirken sie von dort in ihrer Heimlichkeit und machen dort die berühmte Schönheit der alten Welt gegenwärtig. Das ist es also: die Hingabe an die Natur, welche der griechischen Mythologie zu Grunde lag, ist durch das Christentum zum Teufelsdienste geworden. Und daher nun diese unselige und verderbliche Wirkung der Natur auf die Menschenseele.

A. W. Schlegel schrieb im Athenäum über die Märchen Tiecks und erregte dadurch erst die Aufmerksamkeit des Publikums. Die Kritik hatte sie bis dahin unnatürlich und charakterlos genannt und das Ganze vornehm in die Jahrmarktsbuden zurückgewiesen. Aber gerade in einem prosaischen Zeitalter sollte man ehrliche alte Volkssagen nicht so schnöde anlassen. Mögen sie auch unförmlich sein, schwerlich fehlt es ihnen ganz an Poesie. Schlegel hat dann noch einmal in seinen Berliner Vorlesungen mit schöner Wärme über die Volksbücher gesprochen und diese Dichtungen der Phantasie und des Gemütes den Kläglichkeiten der Aufklärung entgegengehalten, welche sie dem Volke aus den Händen spielen wollte. Er fühlte in diesen uralten Dichtungen den Riesengeist eines fernen Heldenalters sich regen. Sie dürfen nur von einem wahren Dichter berührt und aufgefrischt werden, um sogleich in ihrer ganzen Herrlichkeit hervorzutreten.[1])

Tieck hat auch A. W. Schlegel zum Studium der alten deutschen Dichtung angeregt, dessen Früchte die Anfänge eines Rittergedichtes und die Pläne zu einer Erneuerung der Nibelungen waren.[2])

Die Liebe Wackenroders und Tiecks zur altdeutschen Dichtung hing mit ihrer Liebe zur christlichen Kunst auf's engste zusammen. Und auch diese übertrugen sie nun auf A. W. Schlegel.

Er schrieb auch eine Kritik der Herzensergießungen und beleuchtete ihren ästhetischen Katholizismus. Sein Danteaufsatz war schon ein Vorbote davon. Jetzt aber, gestützt auf dieses Buch, wagte er sich weiter. Es ist unleugbar, daß die neuere Kunst bei ihrer Wiederherstellung und in ihrer

---

[1]) Berliner Vorlesungen II, S. 18f.

[2]) Darüber später.

größten Epoche mit der Religion in einem sehr engen Bunde stand. Ein religiöser Antrieb bestimmt das Streben des bildenden Künstlers, Ideen von höheren Naturen in die Formen der Menschheit aufzufassen. So entstanden die überirdischen Darstellungen der alten Kunst. An einem Gottesdienste nun, der zum Untergang der alten Kunst nur allzu viel beigetragen hatte (die Götter Griechenlands!), richtete sich die neuere wieder auf. Von ihm empfing sie nicht nur Beschäftigung, sondern auch ihre höchsten Gegenstände: Madonnen, Heilande, Apostel und Heilige. Diese Stelle hätte in den Zeiten des Protestantismus, der alle sinnliche Ausschmückung der Religion verwarf und zwischen Gott und Menschen keine Zwischenglieder duldete, nicht ausgefüllt werden können. Wenn wir aber der Forderung gemäß, daß der Betrachter sich in die Welt des Dichters oder Künstlers versetzen soll, sogar den mythologischen Träumen des Altertums gern ihr luftiges Dasein gönnen, warum sollten wir nicht einem Kunstwerke gegenüber an christlichen Sagen und Gebräuchen einen näheren Anteil nehmen, die sonst unserer Denkart fremd sind? Das sollte den Klosterbruder vor dem Vorwurf bewahren, er habe eine Tendenz zum Katholizismus.[1])

Schlegel hat auch in einer Kritik des gleichen Jahres über Herders Herausgabe von Jakob Baldes Gedichten die unter der Aufschrift „Maria" zusammengestellten Dichtungen mit ganz besonderer Wärme herausgehoben, indem er die Marienauffassung Herders aus den Humanitätsbriefen und Anmerkungen zu Balde fast wörtlich wiederholte. Alles Schöne ist für die Poesie wahr. Die Malerei hat die verklärte Gestalt der Maria, die, was kein Ideal der alten Götterwelt, Jungfräulichkeit und Mütterlichkeit in sich vereinigt, oft verherrlicht. Seltener die ihr verschwisterte Poesie, und unsere jetzt lebenden Dichter entfernt der Geist des Zeitalters immer mehr davon.[2]) Als Schlegel die Gedichte eines modernen Benediktinermönches zu beurteilen hatte, da wies er wieder auf Jakob Balde hin. Warum soll man die Poesie nicht zur Verherrlichung des katholischen Glaubens anwenden, der den Keim einer so schönen

---

[1]) Charakteristiken II, S. 207f.

[2]) X, S. 400f.

sinnlichen Mystik enthält, daß der protestantische Dichter dem katholischen diese Gegenstände beneiden muß.[1]) Und endlich wünschte Schlegel, ebenfalls 1797, eine Beurteilung von Klopstocks Messias, welche folgende Untersuchungen zur Sprache brächte: über das Verhältnis des Christentums zur schönen Kunst, über den ästhetischen Vorzug des Katholizismus vor dem unsinnlichen Protestantismus, über den Wert des Ideals der Madonna für die Poesie. Dante würde einen Begriff davon geben, und ihn sollte man mit dem deutschen Sänger vergleichen.[2])

Das folgende Jahr schon brachte solche Untersuchungen von A. W. Schlegel selbst für die bildende Kunst. Es waren nicht nur die Herzensergießungen, die ihm seine ausgesprochene Richtung zu einem ästhetischen Katholizismus gaben, es war auch der überwältigende Eindruck, den die Bilder der Dresdener Gemäldegalerie auf ihn, wie auf die anderen Romantiker, in dieser Zeit gerade machten. Schlegels Gespräch „Die Gemälde", das im zweiten Bande des Athenäums erschien, stellte diese gemeinsame Begeisterung und die durch sie angeregten Unterhaltungen des romantischen Kreises in Dresden dar. Dieses Gespräch ist aus jener Stimmung hervorgegangen, welche katholisch machen kann, wie man vor den Götterbildern der Antike zum Heiden werden kann. Es ist eine Kunstschwärmerei, welche sich bis zum Glauben an die dargestellten Gottheiten, bis zur Religion steigern kann. Ein schöner Gottesdienst, so heißt es in Schlegels Gespräch, kann nie Aberglaube sein. Ihm verdanken wir die eigentümlichsten Schöpfungen der modernen Kunst. Keineswegs ist es zu beklagen, daß die großen Maler immerfort Madonnen, heilige Familien, Apostel, Heilige und Himmelfahrten malten. Vielmehr ist es ein unschätzbarer Vorteil, einen bestimmten mythischen Kreis zu haben, wo die Gegenstände schon bekannt und malerisch organisiert sind, so daß sich die Aufmerksamkeit ungeteilt auf die Behandlung richten kann. Viel besser aber ist es, anstatt die Ideale einer ausgestorbenen Götterwelt zu wiederholen, den göttlichen und heiligen Personen eines noch

---

[1]) XI, S. 374.
[2]) XI, S. 161 f.

bestehenden und wirkenden Glaubens fortbildend zu huldigen. Schlegel versuchte nun, diesen Glauben als „schöne freie Dichtung" zu nehmen und auch in Gedichten zu verherrlichen. Denn gerade jetzt, wo die Gegenstände der modernen Malerei uns so fremd geworden sind, bedürfen sie als Dolmetscher der Poesie. Diese Gedichte schließen sich an bildliche Darstellungen an. Schlegel hatte schon in seiner Kritik der Herzensergießungen die dort verwirklichte Idee der Gemäldeschilderungen für sehr originell und angemessen erklärt. Er selbst hatte schon in ganz jungen Jahren solche Gedichte auf Gemälde gemacht. Bezeichnenderweise aber waren es damals Gemälde aus der griechischen Mythologie.[1]) Seine jetzigen Sonette nun wollen offenbar mehr Anspruch auf poetischen Eigenwert erheben, als die Gedichte in den Herzensergießungen, welche die Bilder in Gesprächsform nachbildeten. Die Gemälde, an die sie sich schließen, sind nur die Anreize, die in ihnen dargestellten Gegenstände aus der Geschichte Christi und der Heiligen nun auch poetisch zu erzählen. Es müßte sich noch viel dergleichen und von größerem Umfange zur Verherrlichung der heiligen Geschichte und der Legenden dichten lassen. Aber in Deutschland wohnen Katholizismus und Poesie nicht unter einem Dache. Und doch kann es mit dem unsinnlichen Protestantismus selbst einem Milton und Klopstock nicht gelingen. Die Reformation hat eine mythische Welt hinter sich vernichtet, wie das Christentum einst die heidnische Mythologie hinter sich vernichtet hat. Es gilt also, die katholischen Überlieferungen recht in Ehren zu halten. Die Maler besonders haben mehr Grund, mit ihnen zufrieden zu sein, als mit der griechischen Mythologie. Denn in dieser hat ihre Kunst keinen Schutzgott. Die Legende vom heiligen Lukas beschließt dieses Gespräch, welches das erste Programm einer katholischen Mythologie aufstellt und die Fortsetzung von Herders Einführung der Legenden und der Gedichte Jakob Baldes und seiner Darstellung der katholischen Mythologie in den Humanitätsbriefen ist. Jetzt aber war es nächst der Wiedererweckung Dantes die bildende Kunst, welche auch

[1]) I, S. 328. Übrigens kannten auch schon Herder und Goethe solche Gedichte auf Gemälde.

der Poesie die neue Mythologie erschloß. Kein religiöses, sondern ein rein ästhetisches Bedürfnis spricht sich in Schlegels Katholizismus aus: eine prédilection d'artiste, das ästhetische Bedürfnis nach einer Mythologie für Kunst und Dichtung.

Schlegel verleugnete übrigens in der Folge seine Herkunft vom Klassizismus nicht. Seine Liebe für die griechische Mythologie konnte durch den Katholizismus nicht ganz getilgt werden. Schon die Elegie: Die Kunst der Griechen, welche das nächste Heft das Athenäums eröffnete, trauert, wie Schillers Gedicht: Die Götter Griechenlands, um den Untergang der griechischen Kunstmythologie. Sie endet mit einem Hymnus auf Goethe, der wieder den Weg zum alten Parnasse führt. Der gleich folgende Aufsatz: Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmanns Umrisse stellte zwar wieder Katholizismus und Protestantismus, Dante und Milton einander gegenüber und fand das eigentlichste Lob der Flaxmannschen Dantebilder darin, daß man „weder katholischer noch dantesker" sein kann als sie sind. Aber auch den Darstellungen des gleichen Künstlers zu den Dichtwerken der Griechen wird vollste Anerkennung gezollt, und das Ganze schließt mit dem Wunsche, daß uns bald ein deutscher Künstler mit ebenso schönen Einladungen zum Genuß der alten Poesie beschenken möge.

Aber das Gedicht: Der Bund der Kirche mit den Künsten ist eine Art von Fortsetzung und polemischem Gegenstück zu Schillers Göttern Griechenlands. Die katholische Kirche tritt zu den Künsten, die seit dem Untergang der Götter verschmäht und verbannt waren, und wirbt sie zu ihrem Dienste. Sie sollen nicht mehr der Sünde und dem Irrtum Reiz verleihen, sondern der wahren Gottheit zum Ruhme helfen. Es gebiert sie wieder, wenn sie die Heiligkeiten bildlich deutend vom Himmel auf die Erde niederführen. Es folgt eine begeisterte Schilderung der katholischen Kunst und des katholischen Kultus. Die Skulptur möge den Frommen die Apostel und Märtyrer, die Heiligen und Wundertäter, Maria und Christus zeigen. Die Malerei erzähle die heiligen Geschichten und Legenden, statt sich unter den Gedichten der Sinnenwelt spielend zu ergehen. Und die Künste lassen sich bekehren und folgen der Kirche als ihrer Herrin nach Rom,

der geistlichen Stadt.[1]) Schlegel nannte dieses Gedicht, das die Bewunderung der Romantiker erregte, nur einen Überblick der neueren Kunstgeschichte seit dem Mittelalter in einer allegorischen Einkleidung.[2]) Es war aber mehr. Es war eine Absage an die Götter Griechenlands, eine Absage an das ästhetische Programm Goethes und Schillers. „Die entführten Götter“ sollten nun als Kirchendiener nach Rom zurückkehren.[3])

§ 5. Novalis.

Man kann die Entwicklung von Novalis nicht so weit wie den Bildungsgang der übrigen Romantiker für sich allein verfolgen, ohne die Fäden zu berücksichtigen, die ihn schon früher mit Friedrich Schlegel und Schelling verbanden. Er führt nun in jene Zeit des Zusammenwirkens der Romantiker hinüber, aus der die Idee der Mythologie mit voller Klarheit hervorging.

Homer war neben Schiller der Lieblingsdichter des jungen Novalis. Sein frühes Interesse für die klassische Mythologie, das er mit allen Romantikern teilte, ist durch den jugendlichen Entwurf einer „Mythologie für Frauenzimmer“ bezeugt, von der nur der Eingang vorhanden ist: Entstehung der Mythologie. Ihre religiöse Geltung bis zu den Zeiten Julians. Ihr gänzliches Erlöschen mit dessen Tode.[4]) Noch in späterer

---

[1]) Vgl. Herders Gedicht Pygmalion, das im Wettkampf mit diesem Gedichte Schlegels entstand.

[2]) VIII, S. 225.

[3]) Schlegels Gedicht erregte den Unwillen des „erzprotestantischen“ Schleiermacher. Er mochte die steife Kirche nicht, die Schlegel in seinen auch etwas steifen Stanzen geschildert hat, noch auch die armen bettelnden und erfrorenen Künste, welche froh sind, ein Unterkommen zu finden. Wenn diese nicht ewig jung, reich und unabhängig für sich leben, sich ihre eigene Welt bilden, wie sie sich die alte Mythologie gebildet haben, so verlangte er keinen Teil an ihnen, und ebenso kam ihm die Religion schwach und verdächtig vor, wenn sie sich erst auf die Künste stürzen will. Die Weihnachtsfeier. Zweite Ausgabe S. 48f.

[4]) Werke (Heilborn) I, S. 476. Novalis hat bei diesem Versuch zwei Vorgänger gehabt. Einmal die sehr beliebten Lettres à Emilie sur la Mythologie par Demoustier, und die Götterlehre für Damen von J. G. Jacobi, Iris, Band I, Stück 1 und Band II, Stück 1. Sein Plan wurde später von

Zeit faßte Novalis den Plan zu einem Julian, der ja auch Schiller beschäftigt hatte.[1]) Novalis hat denn auch eine Apologie von Schillers Gedicht: Die Götter Griechenlands begonnen, in der er nachweisen wollte, daß Stolberg und Kleist, so wie die Frömmler und andere enthusiastische Köpfe dieses Gedicht aus einem falschen Gesichtspunkt angesehen haben. Er kannte damals die bereits veröffentlichten Apologien dieses Gedichtes nicht, das ja ein Liebling aller Romantiker war. Sein eigener Gesichtspunkt wäre gewiß der rein ästhetische gewesen.

Auf der Universität wurde Novalis mit Friedrich Schlegel befreundet. Beide haben dann die Beziehungen zueinander nicht mehr abgebrochen. Nach der Schilderung von Novalis scheint damals Friedrich der Führende und Gebende gewesen zu sein. Sehr bezeichnend aber ist auch, was Friedrich über ihn an August Wilhelm schrieb: seine Lieblingsschriftsteller sind Plato und Hemsterhuys — mit wildem Feuer trug er mir einen der ersten Abende seine Meinung vor — es sei gar nichts Böses in der Welt und alles nahe sich wieder dem goldenen Zeitalter.[2])

Was Schlegel und Novalis, diese so sehr verschiedenen Geister, miteinander verband, das war ihre entschiedene Auffassung des Idealismus. Hier war es nun sicherlich Friedrich Schlegel, der den Freund zu einer paradoxen Übertreibung seiner Konsequenzen mit sich fortriß. Novalis war eine tiefinnerliche Natur, den das Leben immer mehr in die eigene Tiefe hineintrieb. Der Idealismus konnte ihm das Geheimnis offenbaren, welches über dieser Tiefe lag. Ein solcher Mensch aber wird den konsequenten Idealismus nicht in Fichtes rigoroser Form erfassen können. Er wird ihn mit dem heimlichen Feuer der Poesie durchwärmen. Und dadurch erst hat Novalis

---

Karoline v. Fouqué durchgeführt. In der Bibliothek von Novalis befand sich die Götterlehre von Moritz, M. G. Hermanns Mythologie und Gräters Blumen aus der nordischen Mythologie. Vgl. Heilborn, Novalis, der Romantiker, S. 220. 224.

[1]) II², S. 387.

[2]) Briefe S. 34. Hier ist die Wirkung von Hemsterhuys Gespräch: Alexis ou de l'age d'or ganz deutlich. Die Idee des goldenen Zeitalters hat Novalis nun nicht mehr losgelassen.

den Idealismus Fichtes für die Dichtkunst fruchtbar gemacht. Der gleiche Mensch, weil er ein Dichter war, besaß einen ungemein entwickelten Wirklichkeitssinn und ein starkes Lebensgefühl. Das trieb ihn immer wieder aus den Tiefen der Selbstanschauung in das Leben und die Natur hinaus. Und dieser stete Wechselverkehr zwischen dem Ich und der Natur bildete seine Weltanschauung. Er war es, der ihn zu Schelling zog.

Novalis ging von Fichte aus. Für ihn konnte es keinem Zweifel unterliegen, daß die Welt nur vom Ich aus zu begreifen ist. Friedrich Schlegel schickte ihm seine philosophischen Fragmente, die nach Novalis' eigenem Geständnis eine starke Wirkung auf seine Weltanschauung ausgeübt haben müssen. Diese Wirkung bestand in der letzten Steigerung des Idealismus zur Magie. Aber Novalis behauptete doch eine ganz ersichtliche Selbständigkeit. Er fand das Zentrum des Ich nicht in der weltvorstellenden Einbildungskraft, sondern vielmehr in dem weltfühlenden Gemüt. Denn da fühlte er die eigenen Quellen springen. Von da spannen sich die Fäden aus seinem Innern zur objektiven Welt hinüber. Novalis erlebte die Welt als eine gefühlte Poesie. Die Durchdringung der Welt mit dem eigenen Gemüt gab ihr nun eine Schönheit, ein Leben, einen dichterischen Wert, der sie über ein nur idealistisches Gebilde weit erheben mußte. Schelling hatte aus einer gröberen Wirklichkeitsfreude den ersten Schritt zu einem neuen Realismus bereits getan, als er Spinozas Pantheismus idealistisch wendete. Das Ein und Alles ist das Ich. Hier setzte Novalis ein. Er verfolgte aus eigenstem Interesse an Philosophie und Natur, seit 1797 auch aus sehr persönlichem Interesse an Schelling, mit Feuereifer dessen Schriften. Und soviel er auch etwa an seinen Ideen und der Weltseele auszusetzen fand,[1]) so zeigt er sich doch schon in seiner Wendung zum Pantheismus durch und durch von Schellings Gedanken beeinflußt. Das Ich ist nur ein Teil jenes allgemeinen,

[1]) Auch Novalis aber konnte sich den Organismus nicht ohne Voraussetzung einer Weltseele erklären. Denn das Universum schien ihm eine ganz nach der Analogie des Menschen gestaltete Persönlichkeit mit Leib, Seele und Geist. II[1], S. 72, vgl. S. 228.

allseienden Weltichs. Zu ihm sich zu erheben ist das Moralgesetz seiner praktischen Philosophie. Wie nun aber Schelling den entscheidenden Schritt zum Realismus tat, indem er die Natur als den sich selbst zur Darstellung und Anschauung bringenden Geist erfaßte, so sah auch Novalis den einzigen Weg, Natur und Geist zu verstehen, in ihrer gegenseitigen Erklärung. Die Gesetze des Ich beleuchten die Gesetze der Natur. Aber das Leben der Natur spiegelt das Leben des Geistes ab. Das durchgängige Vergleichen und Parallelisieren droht oft in Spielerei auszuarten. Die Welt ist eine Offenbarung, ein Universaltropus des Geistes, ein symbolisches Bild desselben. Und so wurde auch die Weltanschauung des Novalis ein idealer Realismus. Eine Lieblingsidee von Novalis war der Galvanismus des Geistes. Er faßte gleich Schelling die Physik als Lehre von der Phantasie auf, weil die Natur ein Plan des Geistes ist. Poetik und Physik treffen auf höherer Stufe zusammen. Ursprünglich war Alles Geisterwelt. Jetzt ist nur das Bild geblieben. Aber die Bedeutung der Hieroglyphe ist uns verloren gegangen. Die Kunst soll diese Geisterwelt wieder realisieren.[1])

Von diesem Standpunkt aus hat Novalis auch eine metaphysische Begründung aller Mythologie versucht: wenn die Welt gleichsam ein Niederschlag aus der Menschennatur ist, so ist die Götterwelt eine Sublimation derselben. Beide geschehen uno actu.[2])

Novalis aber wollte Schelling noch weit überfliegen. Er wollte die Physik im allgemeinsten Sinne schlechterdings symbolisch behandeln.[3]) Er sei nämlich in seiner Philosophie des täglichen Lebens auf die Idee einer im Hemsterhuys'schen Sinne moralischen Astronomie gekommen und habe die interessante Entdeckung der Religion des sichtbaren Weltalls gemacht. Und dies sei der rechte Weg zur symbolischen Physik.

Diese schwer verständliche Stelle wird durch drei Fragmente überraschend erhellt. Da heißt es einmal: Symbolische

---

[1]) Vgl. S. 94. 168 u. o.

[2]) Blütenstaub.

[3]) An Friedrich Schlegel. Briefe S. 69. 20. Juli 1798.

Behandlung der Naturwissenschaften. Was symbolisiert unser gewöhnliches Leben? Es ist ein Erhaltungsprozeß.[1] Ein zweites Fragment gibt die nähere Erklärung: das gewöhnliche Leben ist ein Priesterdienst. Wir sind mit der Erhaltung einer heiligen geheimnisvollen Flamme beschäftigt. Die Art ihrer Pflege ist das symbolische Zeichen unserer Religiosität, das ist unseres Wesens (Feueranbeter).[2] Das also ist die Philosophie des täglichen Lebens.[3] Und diese wird nun dem Dichter zum Schlüssel für die Philosophie des höheren Lebens. Denn ein drittes Fragment lautet so: Licht ist Symbol der echten Besonnenheit. Also ist Licht der Analogie nach Aktion der Selbstberührung der Materie. Der Tag ist das Bewußtsein des Wandelsterns. Die Sonne, wie ein Gott, beseelt in ewiger Selbsttätigkeit die Mitte. Die Planeten aber erquicken sich im kühlen Schlaf zu neuem Leben und Anschauen. Also auch hier Religion, denn das Leben der Planeten ist nicht anderes als Sonnendienst. Auch hier also kommt uns die uralte kindliche Religion der Parsen entgegen, und wir finden in ihr die Religion des Weltalls.[4] Und wieder wird ein anderes Fragment beleuchtet: Metaphysik und Astronomie sind eine Wissenschaft. Die Sonne ist in der Astronomie, was Gott in der Metaphysik ist. Freiheit und Unsterblichkeit sind wie Licht und Wärme. Gott, Freiheit und Unsterblichkeit werden einst die Basen der geistigen Physik ebenso werden, wie Sonne, Licht und Wärme die der irdischen Physik.[5] Novalis hatte Ende 1797 einen Traktat vom Lichte in Arbeit. Sicherlich war die Darstellung dieser Weltreligion damit geplant.[6]

Diese Weltreligion des Novalis beweist, was noch durch Friedrich Schlegel und die ganze Naturphilosophie bestätigt werden wird, daß man den Nachtkultus der Romantik viel zu einseitig herausgehoben hat. Ein ausgebildeter Lichtkultus steht ihm zur Seite.

---

[1]) S. 142.

[2]) S. 150, vgl. dazu aus den Hymnen an die Nacht I, S. 316.

[3]) Vgl. S. 151: Unser ganzes Leben ist Gottesdienst.

[4]) S. 130 ff.

[5]) S. 540.

[6]) Briefe S. 48.

Die Weltreligion gab dem Dichter allegorische Bilder aus der Natur ein, so: aufsteigende Wolken als Quellengebete.[1])

Das also meinte Novalis mit einer symbolischen Behandlung der Physik. Man erinnert sich, daß Goethe ganz die gleiche Forderung aufgestellt und selbst erfüllt hatte. Es gibt ein Fragment von Novalis: Goethesche Behandlung der Wissenschaften — mein Projekt.[2]) Dieses Fragment bezieht sich ganz offenbar auf die symbolische Behandlung der Naturwissenschaft. Novalis wollte auch, daß Goethe der Liturg dieser neuen Physik werden solle — er versteht vollkommen den Dienst im Tempel.[3]) Die Naturphilosophen, Ritter, Schelling, Baader sehen das Beste in der Natur doch wohl nicht klar. Fichte wird hier noch seine Freunde beschämen. Hemsterhuys ahnte diesen heiligen Weg zur Physik. In Spinoza lebte der göttliche Funken des Naturverstandes. Leibnizens Theodicee ist ein herrlicher Versuch in diesem Felde. Plotin aber betrat zuerst mit echtem Geiste das Heiligtum.[4])

Es ist ganz selbstverständlich, daß Novalis auch der Meinung Goethes war: der Poet versteht die Natur besser als der wissenschaftliche Kopf. Seine ganze Weltanschauung war ja nichts anderes wie Poesie. Novalis nannte seine Weltanschauung magischen Idealismus. Es ist die Lehre von einem mystischen Zentrum des Gemütes, das den Zauber, die Magie besitzt, die Welt zu erleben. Das magische Band zwischen Ich und Welt ist die Liebe. Die Welt ist das Erlebnis des liebenden Gemütes. Das aber ist nichts anderes wie Poesie. Das mystische Weltzentrum nun, das ist die praktische Philosophie des Dichters, soll sich immer weiter und weiter ausdehnen, bis die ganze Welt, bis alles Gemüt geworden ist. Eine solche Auflösung der Natur in Gemüt ist

---

[1]) S. 336.

[2]) S. 184.

[3]) Vgl. II, S. 68 und Briefe S. 66.

[4]) Briefe S. 101 f., W. II[1], S. 203 f. Novalis hat zuerst die ganze Bedeutung Plotins erkannt. Er entdeckte in ihm alle Elemente des modernen Idealismus und Realismus. Durch Novalis erst wurden Schelling und Schlegel mit Plotin bekannt, der eine bedeutende Wirkung auf die Philosophie der Romantik übte.

das Wesen der Poesie. Novalis selbst konnte sagen: am Ende wird alles Poesie, weil alles Gemüt wird.[1])

Die symbolische Physik des Novalis, sein Idealismus der Natur, seine Entdeckung der Weltreligion und seine Poetisierung der Natur ist eine vergeistigte Mythologie. Im Ofterdingen, der die poetische Darstellung dieser romantischen Mythologie ist, hat Novalis es mit Klarheit ausgesprochen, daß Poesie die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes, die Fabel das Gesamtwerkzeug der gegenwärtigen Welt sei. Denn das mußte die Konsequenz seines magischen Idealismus sein: die Welt ist ein Märchen. Er hätte seinem eigensten Sprachgebrauch nach auch sagen können: alles ist Mythologie.

Die Märchentheorie des Dichters, die ihn zu seiner Idee einer neuen Mythologie führte, stellt das Märchen unter den höheren Begriff der transzendentalen Poesie, jenen Begriff, den vielleicht Schlegel zuerst geprägt, den er jedenfalls mit Vorliebe gebraucht hat. Novalis verstand darunter die mit Philosophie gemischte Poesie, die das Transzendentale überhaupt enthält. Das heißt aber nichts anderes als die Poesie an sich, die dargestellte Tätigkeit des menschlichen Geistes, die künstliche Weltbildung. Novalis erwartete von der Bearbeitung der transzendentalen Poesie eine Tropik, welche die Gesetze der symbolischen Konstruktion der transzendentalen Welt begreift.[2]) Das heißt: diese transzendentale Poesie ist jene symbolische Physik, welche die Astronomie als Metaphysik, Sonne, Licht und Wärme als Gott, Freiheit und Unsterblichkeit begreift.[3]) Hier regt sich schon die Idee einer neuen Naturmythologie, welche das Leben des Geistes in den poetischen Formen der Natur zur sinnlichen Erscheinung bringt. Denn, sagt Novalis und sagte schon Herder und Goethe, wie die Natur symbolisch ist, so muß auch alle Darstellung des Dichters symbolisch sein.[4]) So muß auch alle bildende Kunst symbolisch sein. Eine Landschaft z. B. muß man als Dryade und Oreade ansehen. Sie ist ein

---

[1]) S. 319.
[2]) S. 83, vgl. S. 81 und 82.
[3]) Vgl. dazu über transzendentale Physik und Poetik 489—491.
[4]) S. 652.

idealischer Körper für eine besondere Art des Geistes. Ein Individuum.[1])

Diese transzendentale Poesie, die man auch die organische nennen könnte, soll mit vollem Bewußtsein organisch poetisieren. Das unterscheidet sie von der früheren dynamischen Poesie. Und so ist sie erst die echte Poesie.[2]) Denn Dichtkunst ist ja nur der willkürliche, tätige, produktive Gebrauch unserer Organe. Das Denken ist es auch. Also ist Dichten und Denken eins.[3]) Man muß diese Ideen im Zusammenhang mit der praktischen Philosophie des Dichters betrachten. Diese läuft in allem darauf hinaus, das Unbewußte bewußt, das Notwendige frei zu machen. Das Fichtisieren soll artistisch betrieben werden.[4]) Es muß dahin kommen, daß ich alles will, was geschieht.[5]) Denken und Empfinden muß in meiner Gewalt sein. Der Dichter aber ist nur der höchste Grad des Denkers oder Empfinders.[6]) Mit einem Worte: der Geist muß zaubern können. Die Natur muß Kunst werden.[7]) Ein Vorbild dazu ist der Glauben. Der Glauben besitzt Wunderkraft. Gott ist in dem Augenblicke, als ich ihn glaube. Angewandter Glauben ist Willen.[8]) Wirken und Wollen soll eines sein. Die Ausbildung unserer Wirksamkeit, der Weg zum Zaubern ist die Kunst.[9]) Eine künstliche Poesie ist bewußte Magie des Gemütes. Noch ist die Natur nur — natürliche Poesie, notwendige Magie.

Der Zusammenhang dieser Ideen mit Friedrich Schlegels Lehre der absoluten Willkür und Ironie und mit seiner Unterscheidung der natürlichen und künstlichen Poesie ist unverkennbar. Novalis hat denn auch mehrfach diese Unterscheidung in ganz gleicher Weise vorgenommen und philosophisch begründet, wo Schlegel nur historisch nachgewiesen hatte.[10]) Das Ergebnis kann nun gar nicht mehr erstaunen:

---

[1]) S. 368f. Diese Ansicht scheint sich Novalis nach der Landschaftstheorie im Sternbald gebildet zu haben. Runge hat sie verwirklicht.

[2]) S. 82. [3]) S. 334.

[4]) S. 56. [5]) S. 203.

[6]) S. 559. [7]) S. 76. 202.

[8]) S. 571. Vgl. S. 493.

[9]) S. 368.

[10]) Vgl. S. 83. 162. 277. 353. 363. 394 u. o.

daß die Poesie schlechthin bloß verständig, künstlich, erdichtet phantastisch sein müsse.[1])

Auf diesem Wege kam Novalis zu der Idee einer neuen Bibel, welche das Ideal eines jeden Buches ist. Die neue Bibel sollte die symbolische Konstruktionslehre des schaffenden Geistes sein. Sie sollte die Einleitung zu einer echten Enzyklopädistik, der allgemeinen Wissenschaftslehre, einem Organon der menschlichen Bildung werden.[2]) Im Zusammenhang mit der Enzyklopädie beschäftigte sich Novalis sehr ernstlich mit einer Kosmogonie, welche das Ideal aller Romantiker war.[3]) Er dachte wohl auch an eine dichterische Darstellung des Weltalls. Denn darauf wird sich das Fragment beziehen: Episch-didaktisches Gedicht. Empedokles und Lukrez.[4]) In diese Reihe gehören auch allerlei poetische Pläne, wie: Die Jahreszeiten. Ein romantisches Buch. Prometheus. Die Elemente. Saturns Entthronung.[5]) Ein Gedicht: Die Jahreszeiten steht fragmentarisch im Ofterdingen. Gleichzeitig entstanden die gleichen Ideen einer Bibel und Enzyklopädie in Friedrich Schlegel.[6]) Und dieser brieflich belegte Vorgang wird als ein willkommenes Analogon zu dem gleichzeitigen Entstehen der Idee einer neuen Mythologie in diesen beiden Geistern dienen können, welche eben von den gleichen Voraussetzungen ausgingen. Auch Friedrich Schlegel plante ein ideales Buch über die Prinzipien der Schriftstellerei als Kunst und Wissen-

[1]) S. 353. 363. Novalis nannte solche Poesie auch wie Friedrich Schlegel didaktisch. Das Muster solcher Kunstpoesie schien ihm Goethes Wilhelm Meister, der ganz ein Kunstprodukt, ein Werk des Verstandes ist. S. 70. Vgl. zu der dort ausgesprochenen Ansicht von den Antiken als Kunstprodukten und der Betrachtung der Natur als Antike: S. 336. 350. 368. 491. 499. Diese Fragmente sind offenbar Bruchstücke eines Briefes über die Antiken, den Novalis offenbar nach Einladung Schlegels „auf bildende Kunst“ für das Athenäum entwarf. Vgl. Karoline und ihre Freunde S. 42 und Novalis, Briefe S. 60. Danach wären diese Fragmente auch zu datieren: Februar bis Juli 1798.

[2]) Briefe, S. 75. Die Fragmente sind voll von diesen Ideen und zum Teil Studien und Materialien dazu.

[3]) Karoline und ihre Freunde S. 42. 49, Briefe 67, Fragmente 472. 497. 504. 506.

[4]) II[1], S. 301.

[5]) S. 387.

[6]) Vgl. Briefe S. 82f.

schaft. Sein biblisches Projekt war aber weniger literarisch als religiös. Er wollte eine neue Religion stiften oder verkündigen helfen. Ein neues Evangelium, wie Lessing es prophezeit hatte. Er traf sich mit Schleiermacher und Tieck darin. Seine Fragmente werden noch als Materialien und Studien zu diesen Projekten behandelt werden. Sie machten auf Novalis offenbar tiefen Eindruck. Denn von nun an nahmen auch seine bisher ziemlich literarischen Ideen eine entschiedenere Wendung zur Religion. Auch er sprach nun von der Notwendigkeit und den Anzeichen einer neuen Religion, und, wie Schlegel,[1]) wollte er diese Religion in neuen Evangelien und Predigten dem Zeitalter enthüllen. Aber diese Ideen schlossen sich durchaus und mit voller Konsequenz an seinen magischen Idealismus an.

Und aus seinem magischen Idealismus ergaben sich nun seine Theorien des Evangeliums, der Geschichte, der Fabel, des Romans, des Märchens und der Mythologie, die alle in eines zusammen flossen: in die Idee einer neuen Mythologie.

Das Maximum der künstlichen Poesie, welche das Organ des magischen Idealismus ist, mußte für Novalis die Fabel, die ganz freie, aber bedeutende Erfindung sein.[2]) Die Fabellehre, d. h. aber die Mythologie, enthält die Geschichte der urbildlichen Welt. Sie begreift Vorzeit, Gegenwart und Zukunft.[3])

Die Fabel (der Mythos) kann ihrem erzählenden Charakter nach nur auf Geschichte gerichtet sein. Es folgt aus der ganzen Weltanschauung des Novalis, daß er auch die Geschichte, wie die Natur, als ein Produkt des Willens und des Verstandes auffaßte. Denn Novalis betrachtete auch die Natur als lauter Vergangenheit, ehemalige Freiheit, daher durchaus Boden der Geschichte.[4]) Die Pflanzen, Tiere, Steine und Elemente sind geschichtliche Wesen. Die Natur ist eine versteinerte Zauberstadt.[5]) Und weil die Geschichte ein Produkt des Willens ist, kann alles zur Geschichte, zum Beispiel, zum

[1]) Briefe, S. 85. [2]) S. 160 f. 86.
[3]) S. 28. [4]) S. 350.
[5]) S. 336. Vgl. S. 69: Ist die Natur etwas anders als eine lebende Antike? und: Goethe betrachtet die Natur wie eine Antike. Ebenda und S. 491.

Bilde eines Gesetzes werden.[1]) Und nur die Geschichte ist echte Geschichte, welche zugleich Fabel sein kann.[2]) In diesem Sinne ist die Geschichte angewandte Moral und Religion: Evangelium.[3]) Solche Geschichten, die zugleich Fabel und Legenden sind, können von dem frei schaffenden Dichter neu erfunden werden. Es gibt also die Möglichkeit neuer Evangelien und Legenden. Zu solchen wollte sich Novalis mit Schleiermacher, Schlegel und Tieck verbinden.[4]) Die heilige Geschichte ist natürlich kraft ihrer Poesie und inneren Evidenz das höchste Vorbild einer echten Geschichte.[5]) Die Geschichte Christi ist ebenso gewiß ein Gedicht wie eine Geschichte.[6]) Das Christentum aber, das an sich durchaus historische Religion ist, geht in die künstliche Religion der Poesie oder die Mythologie über.[7]) So kam Novalis dazu, über „die mögliche Mythologie, freies Fabeltum, des Christentums und seine Verwandlungen auf Erden“ nachzudenken. „Gott als Arzt, als Geistlicher, als Frau, Freund, usw.“[8]) So dachte Novalis neue Mythen des Christentums zu erfinden. Herder hatte etwas Ähnliches für die alte Mythologie geleistet. Novalis dachte daran und notierte sich: „Herders Paramythien — ähnliche aus der Bibel — von Jesus usw. — nur allegorischer und poetischer.“[9])

Eine solche Mythologie war es wohl, wenn Novalis im Hans Sachs den Entwurf einer eigenen Art von „allegorischer, sittlicher, echt deutscher Mythologie“ bewunderte.[10]) Es zeigt sich in diesen Gedanken ein merkwürdiger Pantheismus, dem Novalis einmal im Blütenstaub klaren Ausdruck gab. Er verstand unter seinem Pantheismus die Idee, daß alles Organ der Gottheit, Mittler sein könne, indem ich es dazu erhebe. Ein Mittelglied aber, das uns mit der Gottheit verbindet, ist zur wahren Religiosität unentbehrlich. In der Wahl dieses Mittelgliedes muß der Mensch durchaus frei sein.[11]) Und so

---

[1]) S. 325. [2]) S. 338.
[3]) S. 352. Vgl. S. 337. 342. 397.
[4]) S. 326. 331. [5]) S. 277.
[6]) S. 338. [7]) S. 374.
[8]) S. 372. [9]) S. 338.
[10]) S. 389.
[11]) Vgl. das spätere Fragment: Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Stein, Pflanze, Tier und Element werden, und vielleicht gibt

konnte Novalis denn auch auf Grund eines solch christlichen Pantheismus die Idee einer ganz freien Mythologie fassen, welche die christliche Gottheit nicht nur im Gottmenschen selbst, sondern in den verschiedensten Formen auf Erden darstellt.[1])

Nur eine Verallgemeinerung dieser Ideen von der biblischen Geschichte auf das Ganze der Geschichte, nur eine Konsequenz daraus ist es, wenn Novalis den Roman gleichsam als die freie Geschichte, gleichsam die Mythologie der Geschichte bezeichnete.[2])

Die heilige Geschichte verglich Novalis mit einem Märchen.[3]) Er rechnete den Roman als eine magische Begebenheit zu den Märchen.[4]) Die Geschichte muß mit der Zeit Märchen werden, wie sie angefangen hat. Denn das ist nur ein anderer Ausdruck für den magischen Idealismus: alles ist ein Märchen; oder vielmehr: alles wäre ein Märchen, wenn die Tätigkeit des Ich bewußt und frei wäre. Denn als eine Tat absoluter Freiheit müßte die Welt frei von Gesetzen sein: ein poetisches Spiel. Es kann wirklich nur an der Schwäche unserer Organe liegen, daß wir uns nicht in einer Feenwelt erblicken. Von solcher Welt, die unsere eigentliche Heimat ist, sind die Märchen, die wir dichten, nur Träume. Die höheren Mächte in uns, die einst als Genien unseren Willen vollbringen werden, sind jetzt Musen, die uns auf dieser mühseligen Laufbahn mit süßen Erinnerungen erquicken. Denn nichts ist poetischer, als Erinnerung und Ahnung oder Vorstellung der Zukunft.[5]) So hat auch Novalis den Traumcharakter des Märchens, den schon Wieland und Herder gesehen hatten, bemerkt. Hatten aber jene das Traumhafte nur in die Form gesetzt, so machte Novalis den Traum auch zum Inhalte des

---

es auf diese Art eine fortwährende Erlösung in der Natur. II, S. 371. Vgl. auch: Unter Menschen muß man Gott suchen. S. 336.

[1]) Vgl. dazu Athenäum I², S. 63, wo Friedrich Schlegel den gleichen Gedanken ausspricht und demnach Spinoza für den vollkommensten Christen erklärt.

[2]) S. 375.

[3]) S. 281.

[4]) S. 498.

[5]) S. 33. 95. 124. 328f.

Märchens und sprach ihm Wahrheit zu. Wie Herder und Wieland aber leitete auch Novalis nun aus dem Traumcharakter die Gesetze der Gattung ab. Manche Anklänge an Goethes Märchentheorie vom freien Spiel der Phantasie sind dabei zu vernehmen. Das Gesetz der Gattung ist ihre Gesetzlosigkeit. Fatum, Zusammenhang wäre gegen den Geist des Märchens. In ihm ist echte Naturanarchie.[1] Wie der Traum ist das Märchen ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten. Aber wie auch der Traum in aller Freiheit bedeutend ist, wie auch die poetische Natur einen allegorischen Sinn im Großen hat, so ist auch im höheren Märchen irgend ein Verstand, eine Bedeutung und ein Zusammenhang. Sogar nützlich könnte vielleicht ein Märchen werden.[2] In einem echten Märchen, so heißt es ein andermal, muß alles wunderbar, geheimnisvoll sein. Alles belebt. Jedes auf eine andere Art. Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt sein. Die Zeit der allgemeinen Anarchie, der Gesetzlosigkeit, der Freiheit, der Naturstand der Natur, die Zeit vor der Zeit. Diese Zeit aber ist ein Bild der Zeit nach der Welt, wie der Naturstand ein sonderbares Bild des ewigen Reiches ist. Denn in der künftigen Welt ist alles wie in der ehemaligen Welt. Und doch alles ganz anders. Die künftige Welt ist das vernünftige Chaos, das sich selbst durchdrang. Die vollendete Schöpfung. Das echte Märchen ist also zugleich prophetische, idealische, absolut notwendige Darstellung. Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.[3] Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie. Alles Poetische muß märchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall, die Gesetzlosigkeit, die Freiheit an.[4] Man sieht: diese Märchentheorie ist nichts anderes, wie der magische Idealismus. Märchen dichten heißt die Welt dichten. Alles ist ein Märchen unseres Geistes. Wir wissen es nur nicht. Wir erfahren es erst in den Märchen, wie wir die Welt erleben könnten, wie wir sie einst erleben

[1]) S. 122. Vgl. über den Traum: S. 183. Über die Poesie der Natur: S. 279.

[2]) S. 183. 186. 187. 279. 281. 345.

[3]) S. 521.

[4]) S. 180. Vgl. S. 181. 281. 345. 468.

werden. Das Märchen also, das nicht nur in der Form, sondern auch in seinem Inhalte das Werden der zukünftigen Welt, die Ankunft des goldenen Zeitalters, das mit einem Worte: das Märchen zur Darstellung brächte, wäre — um einen Ausdruck A. W. Schlegels zu brauchen — das goldene Märchen, das Märchen par excellence. Ein solches Märchenideal hat Novalis in seinem Ofterdingen gedichtet.

Der Unterschied zwischen der Märchenauffassung von Tieck und Novalis ist sehr bezeichnend. Novalis faßte das Märchen gerade als das Werk der absoluten Willkür und Freiheit auf. Tieck sah umgekehrt in ihm gerade eine Wirkung der Naturnotwendigkeit, der völligen Unfreiheit des Menschen gegenüber der Natur.

Man wird von vornherein annehmen können, daß die Märchentheorie von Novalis auch seine Ansicht der Mythologie ist. Vergleicht man beides miteinander, so ergibt sich denn auch die vollste Übereinstimmung. Novalis faßte die Fabellehre als die Geschichte der urbildlichen Welt auf. Er sagte von dem rohen intuitiven Dichter auf der ersten Stufe der Kultur: er ist ein mystischer Makrolog. Er haßt Regel und feste Gestalt. Ein wildes, gewalttätiges Leben herrscht in der Natur. Alles ist belebt. Kein Gesetz — Willkür und Wunder überall. Er ist bloß dynamisch.[1]) Das alles hat Novalis auch vom echten Märchen gesagt. Der Unterschied ist nur: der echte Märchendichter ist nicht dynamisch, sondern organisch, transzendental. Er kommt aus Freiheit auf der höchsten Stufe der Kultur wieder zu ihrer ersten Stufe zurück. Die dynamische Mythologie wird nun organische, transzendentale Mythologie — Märchen. Novalis nannte die Mythologie der Alten eine lebendige, bizarre, inkonsequente, bunte Welt.[2]) Eine solche Welt soll auch das Märchen sein. In der griechischen Mythologie sah Novalis die mythische Übersetzung einer Nationalreligion, wie auch die moderne Madonna ein solcher Mythos ist. Mythische Übersetzungen sind Übersetzungen im höchsten Stil. Sie geben nicht das wirkliche Werk, sondern sein Ideal.[3]) Am Ende ist alle

---

[1]) S. 56.

[2]) S. 327.

[3]) Athenäum I, S. 88 f.

Poesie Übersetzung.[1]) Die Mythologie wäre demnach die höchste und allumfassende Poesie: die Übersetzung der Natur zum Ideal.

Novalis hatte schon Religion und Geschichte in Mythologie umgesetzt. Dazu als letztes nun die Natur. Sollte nicht eine Naturmythologie möglich sein? — Mythologie hier in meinem Sinne, als freie, poetische Erfindung, die die Wirklichkeit sehr mannigfach symbolisiert.[2])

So endete überall die Weltanschauung des Novalis in der Idee einer neuen Mythologie.

Die Fragmente, welche die Idee der neuen Mythologie verzeichnen, gehören alle einer Handschrift an, welche leider nicht sicher zu datieren ist. Jedenfalls aber gehört sie in die Zeit von 1799—1800. Denn es sind wohl Schleiermachers Reden, welche ihr die deutliche Richtung auf Christentum und Mythologie gegeben haben. Man könnte auch auf die Vermutung kommen, daß sie mit Schlegels Rede über die Mythologie in Zusammenhang steht. Aber dem widerspricht doch die ganz hypothetische Form, welche Novalis seinen Gedanken gegeben hat, und welche anzeigt, daß er sie unmittelbar aus sich selbst geschöpft hat. Der Sachverhalt wird vielmehr so sein: Schleiermachers Reden gaben den Gedanken des Dichters, welche in seiner Naturphilosophie, seinem magischen Idealismus, seiner Geschichtsauffassung und Märchentheorie von Anfang an schon auf die neue Mythologie gerichtet waren, die letzte Klarheit und Vollendung. Und Novalis war es dann vielleicht, der im Gespräch über Schleiermachers Reden oder durch Mitteilung dieser Handschrift in Friedrich Schlegel wiederum den Gedanken zur Reife brachte, den ja auch dieser schon lange im Keim hegte. Wenn es aber richtig ist, daß Schellings erster Entwurf einer Poetik bereits die Idee der Mythologie enthielt,[3]) so hat diese Poetik, welche Novalis bereits Ende 1797 gesprächsweise kennen lernte und merkwürdig fand,[4]) zu der Entwicklung seiner eigenen Ästhetik wesentlich beigetragen. Man muß sich hier überall mit einem vielleicht

[1]) Briefe, S. 42.
[2]) S. 375.
[3]) Vgl. oben.
[4]) Briefe, S. 44.

begnügen. Denn gerade in dieser Zeit und bei diesen Geistern ist die äußerste Vorsicht geboten. Der Zusammenstoß von Idealismus und Realismus war eben ihr gemeinsamer Ausgangspunkt. Und die historischen Bedingungen, unter denen sich ihre Ideen bildeten, waren die gleichen. Natürlich haben sie sich in ihrem persönlichen Verkehr gegenseitig angeregt und gefördert.

Daß aber, wie auch die Fragmente zu datieren sein mögen, die Hauptmasse der Gedanken von Novalis schon vor die Reden von Schleiermacher und Schlegel zu setzen ist, das beweist am besten der Naturroman: Die Lehrlinge zu Sais. Auch er ist nur Fragment geblieben. Aber er enthält fast alles schon, was Novalis zur Ergründung des Naturmysteriums geraten hat. Er ist der erste Versuch einer neuen Naturmythologie. Oder wenigstens die Einleitung dazu. Darauf deutet gleich der erste Abschnitt hin. Unter den Lehrlingen war ein Kind, das einst wieder kommen wird und unter ihnen wohnen. Dann hören die Lehrstunden auf. Christus, der Messias der Natur. Dem Lehrling aber — Novalis — sind die Schätze der Natur nur Bilder und Hüllen um ein göttliches Wunderbild. Es ist, als sollten sie den Weg ihm zeigen, wo in tiefem Schlaf die Jungfrau steht, nach der sein Geist sich sehnt. Jenes Kind hätte es ihm wohl sagen können. Hier ahnt man schon etwas von dem Plane der Dichtung: Christus, der Sohn der Jungfrau, wird dem Lehrling einst den Weg zu seiner Mutter, der ewigen Jungfrau, weisen. Die folgenden Gespräche beginnen mit einer historisch-psychologischen Begründung der alten Kosmogonie und Mythologie als ältester Naturansichten. Aus der geistigen Einheit des Naturstandes entwickelten sich die Gedanken der Väter von den Dingen der Welt. Ihre Vorstellungen stimmten mit der sie umgebenden Welt überein. Daher sind ihre Gedanken als ein notwendiges Erzeugnis, eine Abbildung des damaligen Naturzustandes zu betrachten. Noch vor den wissenschaftlichen Erklärungen der Welt aus gestaltlosen Kräften und Meeren und Atomen findet man Märchen und Gedichte, welche die Welt aus einem werkzeuglichen Ursprung beschreiben. Und die Geschichte der Welt als Menschengeschichte zu behandeln, ist eine immer fort wandernde Idee geblieben. Auch scheint wirklich die Natur am besten als

menschliches Wesen verständlich zu werden. Daher war die Dichtkunst das liebste Werkzeug der eigentlichen Naturfreunde, und am hellsten ist in Gedichten der Naturgeist erschienen. Naturforscher und Dichter haben durch eine Sprache sich immer wie ein Volk gezeigt. Wer das Gemüt der Natur recht kennen lernen will, muß sie in der Gesellschaft der Dichter suchen. Auch der, welcher zur Entwilderung der Natur und damit zur Rückkehr der alten goldenen Zeit beitragen will, muß die Dichtkunst belauschen und selbst ein inneres Dichterleben führen. Manche meinen zwar, es lohne sich gar nicht der Mühe, die Natur bleibe immer eine furchtbare Mühle des Todes. Daher müsse der Mensch einen Zerstörungskrieg mit der Natur führen.[1]) Der Naturforscher sei ein edler Held, der sich in den geöffneten Abgrund stürze, um seine Mitbürger zu erretten.[2]) Nur vom Gefühle der Freiheit aus kann man ihrer Herr werden. In uns liegt die Welt und die Offenbarung ihres Sinnes. Das Ich schwebt mächtig über dem Abgrund und wird in Ewigkeit über dem endlosen Wechsel erhaben schweben. Der Sinn der Welt ist die Vernunft, sittliches Handeln ist der Schlüssel zur Natur. Aber die tausendfältigen Naturen, die geordneten Schätze der Natur, beginnen selbst zu sprechen: lernte der Mensch nur einmal fühlen. Durch das Gefühl würde die alte ersehnte Zeit zurückkommen. Er lernte die ganze Welt fühlen. „Und der wunderbarste Naturgesang erhob sich aus der tiefsten Stille.“ Reisende kommen an und setzen die Gespräche fort. Sie hatten sich voll Sehnsucht aufgemacht, die Spuren des verloren gegangenen Urvolkes zu suchen. Vorzüglich hatte sie jene heilige Sprache gelockt, die das glänzende Band jener königlichen Menschen mit überirdischen Gegenden und Bewohnern gewesen war, und von der einige Worte nach dem Verlaut mannigfaltiger Sagen noch im Besitz einiger glücklicher Weisen unter unseren Vorfahren gewesen sein mögen. Ihre Aussprache war ein wunderbarer Gesang, dessen unwiderstehliche Töne tief in das Innere jeder Natur eindrangen und sie zerlegten.

---

[1]) Fichte! Tieck!

[2]) Dies scheint mir die Idee zu einem von Novalis aufgezeichneten Plane: Empedokles zu sein.

Jeder ihrer Namen schien das Losungswort für die Seele jedes Naturkörpers. Mit schöpferischer Gewalt erregten diese Schwingungen alle Bilder der Welterscheinungen, und von ihnen konnte man mit Recht sagen, daß das Leben des Universums ein ewiges, tausendstimmiges Gespräch sei.

Die Natur, sagt der eine der Reisenden, läßt sich nur vom eigenen Körper aus begreifen. Sie ist — so ein anderer — das Erzeugnis eines unbegreiflichen Einverständnisses unendlich verschiedener Wesen. Die Natur, meint ein Dritter, ist in einer Geschichte begriffen, sie hat einen Geist. Und wieder meldet sich der Dichter. Nur die Dichter haben gefühlt, was die Natur dem Menschen sein kann. Alles finden sie in der Natur. Im Winde und in dem Grün der Wiesen, im Fels und Strom empfinden sie nur das eigene Leben und Gemüt. Und wieder sagt der Erste: um die Natur zu begreifen, muß man sie innerlich in ihrer ganzen Folge entstehen lassen. Die innere Weltgeschichte, die schöpferische Weltbetrachtung ist die wahre Theorie der Natur. Ja, sagt der Zweite, überall scheint die Natur ganz gegenwärtig. Sie repräsentiert und verwandelt sich überall und unaufhörlich. Der Dritte wieder läßt den nur Empfangenden und Liebenden Gerechtigkeit widerfahren. Ihrer Liebe huldigt der mitfühlende Dichter und sucht durch seine Gesänge diese Liebe, diesen Keim des goldenen Alters, in andere Zeiten und Länder zu verpflanzen. Und endlich schließt der Jüngling das Gespräch. Aber seine Naturanschauung ist die Deutung des Märchens: nur im Gefühle der Liebe und Wollust geht einem das innerste Leben der Natur in seiner ganzen Fülle auf. Nur dem, der bebend in den dunkeln lockenden Schoß der Natur versinkt. Denn das Geheimnis der Welt ist ihre unermeßliche Zeugungskraft. Die überall erscheinende Flamme ist eine innige Umarmung, deren süße Frucht in wollüstigen Tropfen heruntertaut. Das Wasser, das Element der Liebe, ist der Ursprung und das Wesen aller Dinge. Nur die Dichter sollten mit dem Flüssigen umgehen. Aber umsonst ist es, die Natur lehren zu wollen. Keiner wird sie begreifen, der kein Naturorgan, kein inneres naturerzeugendes und absonderndes Werkzeug hat, der nicht mit angeborener Zeugungslust in inniger mannigfaltiger Verwandtschaft mit allen Körpern durch das Medium

der Empfindung sich mit allen Naturwesen vermischt, sich gleichsam in sie hineinfühlt. Der aber fühlt sich in ihr wie am Busen der Braut und vertraut auch nur dieser seine erlangten Einsichten. Glücklich dieser Liebling der Natur, dem sie verstattet, sie in ihrer Zweiheit, als erzeugende und gebärende Macht, und in ihrer Einheit, als eine unendliche ewig dauernde Ehe, zu betrachten.

Zwischen diesen Gesprächen, welche die Naturansichten der alten Mythologie, Fichtes, Schellings und Ritters einander gegenüber stellen, aber immer wieder auf die Ansicht des Dichters, das gefühlsmäßige Erlebnis der Natur, zurückführen, steht das Märchen von Rosenblütchen und Hyazinth. In diesem Märchen ist der Schlüssel der ganzen Dichtung zu finden. Sein Inhalt ist bekannt genug. Hyazinth verläßt die geliebte Braut, weil sein Herz entzündet ist nach der Mutter der Dinge, der verschleierten Jungfrau — Isis. Nach langer Wanderung findet er die heilige Göttin, hebt ihren Schleier, und „Rosenblütchen sank in seine Arme.“ Über den Sinn dieses Märchens ist viel gestritten worden. Auf die einfachste Erklärung scheint man nicht gekommen zu sein.

Novalis nennt in einem Fragmente die ganze Natur weiblich, Jungfrau und Mutter zugleich.[1]) Die höhere Philosophie behandelt die Ehe von Natur und Geist.[2]) Jede Umarmung ist zugleich eine Umarmung des ganzen Paares als einer Natur mit einer Kunst, einem Geiste.[3]) In der ganzen Natur machte Novalis Beobachtungen der Wollust. Er fühlte die Weltseele in der Wollust.[4]) Die Geliebte nannte er die Abbreviatur des Universums.[5]) Frauen aber sind — wie Isis — ein liebliches Geheimnis, nur verhüllt, nicht verschlossen. Sie reizen wie philosophische Mysterien. Frauen und Liebe trennt nur der Verstand: keines ist ohne das andere zu denken. Dazu die kurze Andeutung: der Akt der Umarmung — die griechischen Göttinnen. Madonna.[6]) Das schöne Geheimnis der Jungfrau, was sie so unaussprechlich anziehend macht, ist das Vorgefühl der Mutter-

[1]) S. 131. [2]) S. 490.
[3]) S. 498. [4]) S. 575.
[5]) S. 36. [6]) S. 130.

schaft, die Ahnung einer künftigen Welt, die in ihr schlummert und sich aus ihr entwickeln soll. Sie ist das treffendste Ebenbild der Zukunft.[1]) In den Fragmenten, die sich direkt auf den Roman beziehen, ist immer die Sehnsucht nach der Jungfrau verzeichnet. „Mystizism. der Natur. Isis. Jungfrau. Schleier.“[2]) Die Liebe ist der Grund der Möglichkeit der Magie.[3]) Der Plan zum Märchen spricht deutlicher als das Märchen selbst den Schluß aus: ein Günstling des Glücks sehnte sich, die unaussprechliche Natur zu umfassen. Er suchte den geheimnisvollen Aufenthalt der Isis. Quell und Blumen verrieten ihm den Weg zu dem Heiligtume. Er trat ein und sah — seine Braut, die ihn mit Lächeln empfing. Wie er sich umsah, fand er sich in seiner Schlafkammer, und eine liebliche Nachtmusik tönte unter seinen Fenstern zu der süßen Auflösung des Geheimnisses. Zu alledem nehme man jene Naturansicht, die zuletzt in dem Romane ausgesprochen ist: nur dem, der bebend in den dunkeln lockenden Schoß der Natur versinkt, geht das innerste Leben der Natur in seiner ganzen Fülle auf. Denn das Geheimnis der Welt ist ihre unermeßliche Zeugungskraft. Nur der wird sie begreifen, der sich mit angeborner Zeugungslust in sie hineinfühlt. Damit ist die Deutung des Märchens gegeben. Die Erkenntnis der Natur ist die „Erkenntnis“ der Jungfrau. Denn die Natur ist die Jungfrau, die vom Geiste erkannt wird. Jede Umarmung aber ist die Umarmung des ganzen Paares: der Natur und des Geistes. Die Geliebte ist das Ebenbild der Natur, ist Isis, welcher der Bräutigam den Schleier lüftet. Und damit wird auch die Gestalt Christi in diesem Naturroman ganz erklärt. Denn Christus ist der Sohn der Jungfrau und des Geistes. Isis ist gleich Madonna. Die christliche Mythologie ist die Mythologie der Natur. Nach der Erkenntnis der jungfräulichen Natur sollte Christus wiederkehren.

Jesus sollte nach einem Plane zur Fortsetzung des Romanes schließlich wieder nach Sais kommen und der Messias der

---

[1]) S. 131. All diese Gedanken gehören wohl jener Zeit an, da „die Frauen und die christliche Religion“ „die Zentralmonaden“ seiner Meditationen waren. Juli 1798.

[2]) S. 575. 349.

[3]) S. 498.

Natur werden. „Neues Testament und neue Natur als neues Jerusalem.“

Aber auch die griechischen und indischen Götter sollten kommen. Und auch die Kosmogonien der Alten sind verzeichnet. Das wird durch die Hymnen an die Nacht noch eine Klärung erfahren.

Als Novalis durch Ludwig Tieck die Naturphilosophie Jakob Böhmes kennen lernte, da schrieb er dem Freunde, man sehe in Böhme durchaus den gewaltigen Frühling mit seinen quellenden, treibenden, bildenden und mischenden Kräften, die von innen heraus die Welt gebären. Die Lehrlinge sollen jetzt auf eine ganz andere Art erscheinen. Es soll ein echt sinnbildlicher Naturroman werden.[1]) Das Wesen von Jakob Böhmes Weltanschauung aber ist ja die Identität der Naturphilosophie und der christlichen Mythologie. Und eine solche Identität stellt auch dieser Naturroman dar.

Die Hymnen an die Nacht haben fast ganz den gleichen Gedankengehalt wie dieses Romanfragment und werfen ein überraschendes Licht auf dieses und seine geplante Fortsetzung. Beide Dichtungen entstanden eben aus dem gleichen Erlebnis des Dichters. Die Liebe hatte sich dem Lehrling als das Mysterium der Natur enthüllt. Der Mutter der schaffenden Liebe, der heiligen Nacht, tönen nun diese Hymnen. Ihr Gewand ist eine metaphysische Naturmythologie. Die großen Gegensätze von Licht und Nacht, die als göttliche Individuen dargestellt werden, wie in den alten Mythologien, sind die poetischen Natursymbole des idealistischen Geistes. Kaum wagt man, die heilige, unaussprechliche geheimnisvolle Nacht, die Weltkönigin und Verkündigerin seliger Liebe zu deuten. Das ist es: die Nacht ist das Reich der Liebe, ist die Tiefe des liebenden Gemütes. Der Schlaf, der schweigende Bote unendlicher Geheimnisse, ist die selige Versenkung in die Tiefe, in den Schoß der Liebe. Wir sinken auf der Nacht Altar, aufs weiche Lager — die Hülle fällt. Sie fällt, wie der Schleier der ewigen Jungfrau, wie der Schleier der Isis. Denn „die Erkenntnis“ ist die große Offenbarung der Natur. Noch ist freilich die Herrschaft des Lichtes. Aber der letzte Morgen

---

[1]) Briefe an Tieck I, S. 307.

wird sein, wenn das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht und der Schlummer ewig ist. Das neue Land ist der Wohnsitz der Nacht, die Urheimat der Menschen. Von dorther schickte die Mutter sie aus, die Welt des Lichtes zu bewohnen und mit Liebe zu heiligen, ihren Schöpfungen menschlichen Sinn zu geben. Diese göttlichen Gedanken sind noch nicht gereift. Aber einst wird das Licht verlöschen, und alles wird wieder das Reich der Liebe sein. Auch die Lehrlinge hatten von der Zeit gesprochen, da die Sonne ihr Szepter niederlegen wird. Auch sie hatten von der neuen Natur geträumt. Nun hat Novalis sie entdeckt: es ist die ewige Nacht. In der Fortsetzung des Romanes sollte Christus die neue Natur sein. So nun auch in den Hymnen an die Nacht. Die Verheißung des kommenden Reiches ist das Kreuz, eine Siegesfahne unseres Geschlechtes. Christus ist eines mit der Nacht und mit dem Tode. Er ist das ewige Leben im Schoße der Liebe. Es folgt eine Mythologie der Weltgeschichte, die an Schillers Götter Griechenlands gemahnt. Einstmals war die Erde der Götter Aufenthalt und Heimat. Die Sonne wohnte über Allem. Ein Riese trug die selige Welt. Ohnmächtig lagen die Titanen. Meer und Luft war von Göttern erfüllt. Flüsse und Bäume, Blumen und Tiere hatten menschlichen Sinn. Wein und Brot war ein Geschenk der Götter. Die Liebe war ein Dienst der Schönheit. So war das Leben ein ewiges Fest. Alle verehrten die zarte, köstliche Flamme als das Höchste der Welt.[1]) Das goldene Zeitalter. Da trat zu den frohen Tischen ein unheimlicher, geheimnisvoller Gast, vor dem selbst die Götter nicht schützen konnten: der Tod. Und aller Genuß verschwand in dem Gedanken an die ewige Trennung von den Geliebten. Umsonst verschönte sich der Mensch die grause Larve in einen blassen Jüngling mit der gesenkten Fackel. Die alte Welt neigte sich zu Ende. Hinaus strebten die erwachsenen, unkindlichen Menschen. Die Götter verschwanden, einsam und leblos stand die Natur. Gesetze und Begriffe traten an die Stelle von Liebe und Leben. Glauben und Phantasie entflohen. Die Seele der Welt zog

---

[1]) Vgl. die Fragmente von der Weltreligion, welche Anbetung des Feuers ist.

sich in das Heiligtum des Gemütes zurück, um dort den neuen Tag zu erwarten. Das Licht war nicht mehr Aufenthalt und Zeichen der Götter. Sie warfen den Schleier der Nacht über sich. Die Nacht wurde der Offenbarungen fruchtbarer Schoß. Aus ihr erschien die neue Welt, ein Sohn der ersten Jungfrau und Mutter, die unendliche Frucht geheimnisvoller Umarmung. Man erkennt die Gedanken des Naturromanes wieder. Und ein neues Licht fällt auf den Roman: ein griechischer Sänger kommt nach Palästina und besingt das Wunderkind, das jener Jüngling auf den griechischen Gräbern ist — der Tod und das ewige Leben. Dann zieht der Sänger nach Indostan. Und dort auch wächst die fröhliche Botschaft tausendzweigig empor. Sollte das nicht die am Schluß des Romanes geplante Ankunft der griechischen und indischen Götter klären helfen? Die Götter, alle Götter, hatten den Schleier der Nacht über sich geworfen, um unter ihm den neuen Tag zu erwarten. Der neue Tag: Christus kommt. Damit fällt der Schleier — der Schleier der Isis, der Jungfrau. Und die Götter kommen hervor und huldigen dem neuen Herrn der Welt. Und weiter: bald nach des Sängers Abschied stirbt der Held. Hart rang er mit des alten Todes Schrecken. Schwer lag der Druck der alten Welt auf ihm. Die Hand der ewigen Liebe erlöst ihn von seinem Leiden. Auch am Schlusse des Romans sollte Christus erst leiden, bevor die neue Natur werden kann. Denn die neue Natur ist ja die Auferstehung Christi. Ein Schleier bedeckte die Erde. Aber das Geheimnis ward entsiegelt. Himmlische Geister hoben den uralten Stein. Und er stieg in neuer Götterherrlichkeit auf die Höhe der neugebornen Welt und begrub mit eigener Hand die alte mit ihm gestorbene Welt. Die Mutter aber war die erste in der neuen Heimat bei ihm. Christus, der Sohn der Jungfrau und des Geistes, ist in seinem irdischen Leben die alte Natur. Sein Tod ist auch ihr Tod. Seine Auferstehung ist die neue Natur. An seinem Grabe weint noch jetzt die mit ihm erstandene Menschheit. Und wieder wird ein Fragment zu den Lehrlingen beleuchtet. Jesus sollte wohl als das Symbol der Menschheit — und damit verwirklichte Novalis seine Idee, neue Mythen des Christentums zu dichten — als „Held“ einen Kreuzzug

nach dem heiligen Grabe unternehmen, nach dem er sich sehnt. Die Lieder der Kreuzfahrer, der Nonnen und Mönche und der Toten, die Christus auferweckt, hätten etwa der Schlußhymne entsprochen, welche alle Geheimnisse entsiegelt. Die Sehnsucht nach der Jungfrau wäre die Sehnsucht nach der Madonna. „Nach Dir, Maria, heben schon tausend Herzen sich." Die ewige Lampe wäre die Lampe der ewigen Hochzeit. „Zur Hochzeit ruft der Tod, die Lampen brennen helle." Nach dem Kreuzzuge erst wäre Jesus in Sais angekommen.

Die Lehrlinge zu Sais und die Hymnen an die Nacht stellen also eine christliche Naturmythologie dar. Die Mythologie des Christentums ist auch die Mythologie der Natur. Die Anknüpfung an die griechische und indische Mythologie erfüllte schon den noch nicht ansgesprochenen Wunsch Friedrich Schlegels, daß die alten Mythologien zum Zweck der neuen Mythologie wieder erweckt werden sollten. Die neue Mythologie aber ist — wie jede echte Dichtermythologie — die poetische Verklärung eines persönlichen Erlebnisses. Die Liebe des Dichters zu einer Jungfrau, ihr früher Tod und die Sehnsucht nach der toten Jungfrau: das erweiterte und verklärte sich im Geiste des Dichters über das persönliche Erlebnis hinaus zu einem allumfassenden Bilde der Welt, zu einer Mythologie. Die geliebte Jungfrau wird die Natur, der seine Liebe galt, wird Isis und Madonna. Die eigene Seele wird zur Seele der Welt. Ihre Liebe schuf das All. Das Reich, in dem die tote Jungfrau lebt, wird die Urheimat und die künftige Heimat der Seele: die Nacht. Die „Erkenntnis" der Braut, nach der seine Liebe so brünstig verlangte, wird die Erkenntnis der Natur. Die Sehnsucht nach der ewigen Vereinigung wird die religiöse Sehnsucht der Menschheit. Aus ihrem Schoße aber, der jungfräulich geblieben war, ersteht Christus, der Sohn der Jungfrau, die neue Welt.

Nachträgliches.

Zu Seite 5. Gottsched schloß sich in seinen Ersten Gründen der gesamten Weltweisheit (Leipzig 1762) Pluches sinnreicher Ausführung von dem Ursprung der ganzen Mythologie an. Die Fabeln von den Göttern sind nicht mit Fleiß erfunden. Die griechische Mythologie ist auf die Unwissenheit in der ägyptischen Symbolik zurückzuführen, S. 65. Pluche (Histoire du ciel, Paris 1739) leitete das Entstehen der heidnischen Mythologie aus dem Mißbrauch der astronomischen Bezeichnungen, die griechische Mythologie aus dem Mißverstehen der ägyptischen Bilderschrift her.

Zu Seite 6 und 7. Die Schweizer schlossen sich im allgemeinen der allegorischen Auffassung der Mythologie an. Vgl. Breitinger, Kritische Dichtkunst I, S. 155. 345. Daher hielt auch Breitinger die Allegorie, die auf die alte Mythologie gebaut ist, für eine der reichsten und fruchtbarsten Quellen des poetischen Schönen.

Zu Seite 34. Joh. El. Schlegel verwarf mehrfach den Gebrauch mythologischer Bilder und Vorstellungen bei den neueren Dichtern, weil sie nicht mehr auf den Glauben an ihre Wahrheit Anspruch machen können. Auch hier zeigt sich also das Verhältnis der Aufklärungszeit zur Mythologie. Vgl. Schlegels Werke III, S. 145. 151. IV, S. 109 f.

Zu Seite 36. Joh. Jak. Dusch nahm aus seinem Lehrgedicht von den Wissenschaften die mythologischen Bilder bei einer späteren Bearbeitung heraus, denn der Lehrdichter soll der wahren Geschichte an die Hand gehen und darf sich daher nicht in die Fabellehre verirren. Vgl. Poetische Werke, Altona 1765, I, Vorrede. Die Lehrgedichte der Zeit und namentlich die von der menschlichen Vernunft sind die Hauptkampfplätze der Aufklärung gegen die Mythologie. Vgl. z. B. Hallers Gedanken über Vernunft, Hirzels Ausgabe, S. 49 f.

Zu Seite 65. Vgl. auch in der Abhandlung zu den Liedern Ossians und Sineds über den Mangel einer Mythologie in Ossians Gedichten, Wien 1784, S. VIII f.

Zu Seite 73. Lessing beantwortete auch in einem Aufsatz die von Wieland gestellte Frage. Ich mußte es mir leider versagen, auf Lessings Bedeutung für die Geschichte der Mythologie einzugehen, da sie für die Geschichte der Dichtkunst nicht in Betracht kommt. Lessing war es nächst Herder, der die Geschichte der Religion als lebendige Entwicklung faßte. In seiner Schrift: „Die Erziehung des Menschengeschlechts" ordnete er auch die Mythologie dieser Entwicklung ein: wenn auch der erste Mensch mit einem Begriffe von einem einigen Gotte sofort ausgestattet wurde, so konnte doch dieser mitgeteilte und nicht erworbene Begriff unmöglich lange in seiner Lauterkeit bestehen. Sobald ihn die sich selbst überlassene menschliche Vernunft zu bearbeiten anfing, zerlegte sie den einzigen Unermeßlichen in mehrere Ermeßlichere und gab jedem dieser Teile ein Merkzeichen. So entstand natürlicherweise Vielgötterei und Abgötterei. (§ 6 und 7.) Diese Anschauung Lessings ist der Anschauung Schleiermachers und der romantischen Mythologen verwandt, welche in der Mythologie einen auseinandergegangenen Monotheismus oder Pantheismus erkannten. Lessings Erkenntnis vom Wesen der christlichen Mythologie hat auf D. F. Strauß bedeutend gewirkt. Seine Verheißung eines neuen Evangeliums wurde von der Romantik mit Enthusiasmus aufgenommen.

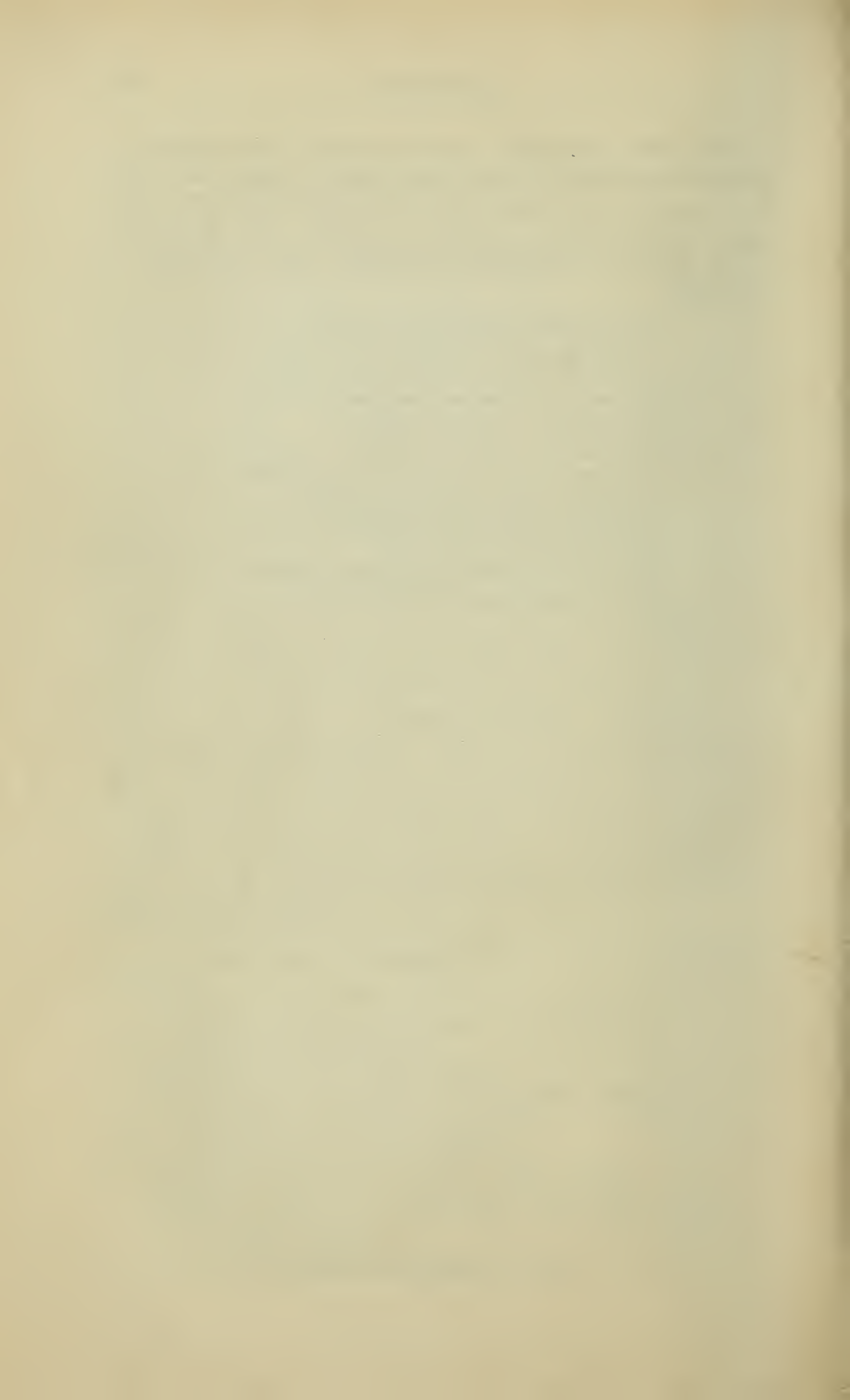
Zu Seite 139. Bezeichnend ist die Stelle in Brockes' Dichtung:

Die Heiden haben dort bald Nymphen, bald Naiaden,
  Dryaden und Hamadryaden
Im Wasser, Feld und Wald erdacht,
Die gleichsam jedes Kraut teils machten, teils versorgten.
  Dies war zwar schädliche Abgötterei,
  Verworfne Brut und eitle Fantasei,
Die nun die Christenheit mit allem Recht verlacht:
Doch die zu Gottes Ehr geschäft'gen Geistigkeiten,
Die der Gewächse Pracht, den Schmuck der Busch und Bäume
  Vermutlich zubereiten,
Sind nicht wie jene leeren Träume.

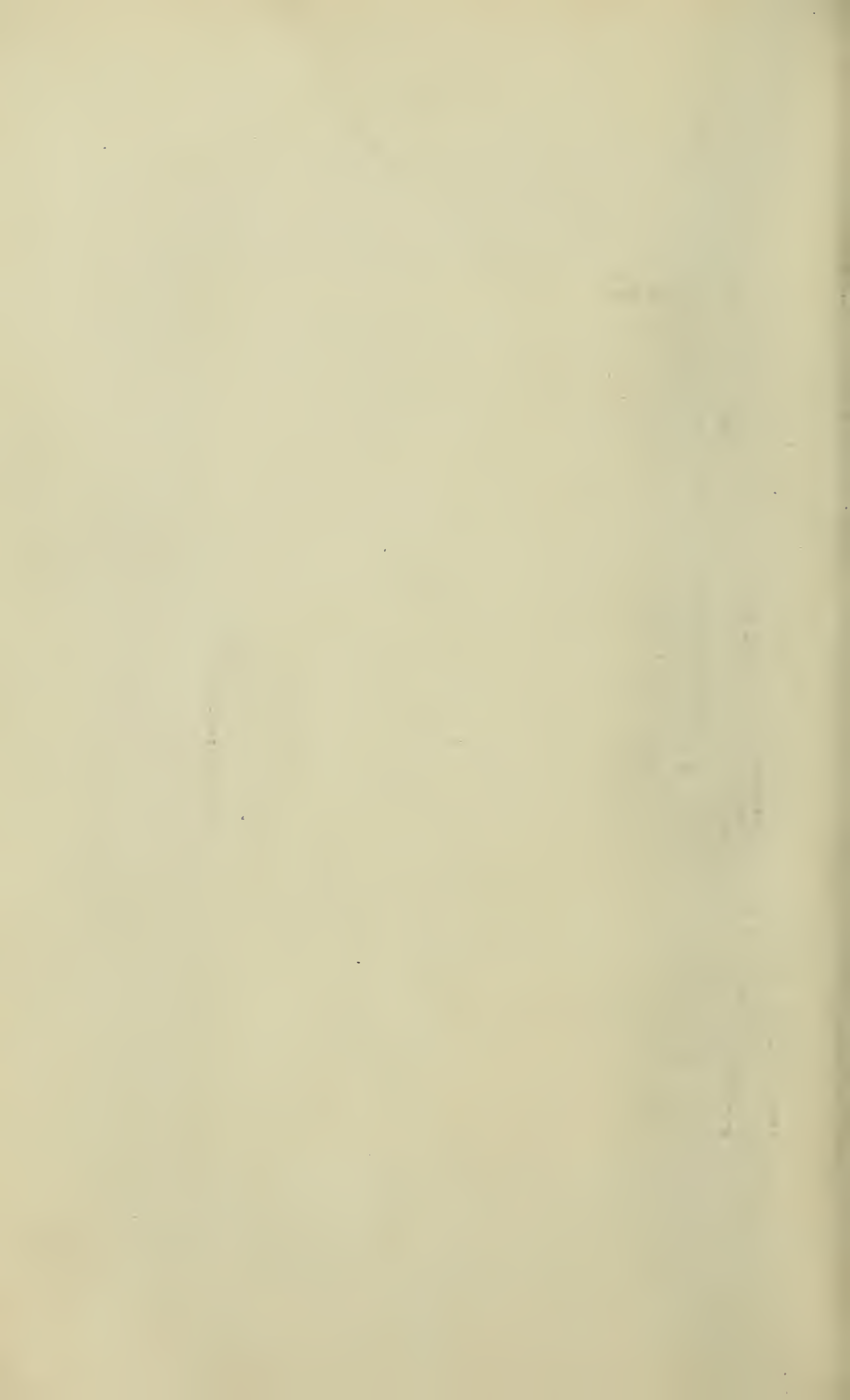
Zu Seite 227. Sehr bezeichnend für die natürlichere Empfindung dieser Zeit ist in den Liedern zweier Liebenden die „Antwort“ Nantchens auf Göckingks Gedicht „An Nantchen. Die Erscheinung Apolls und Amors“. Die Mythologie könne nicht mit Empfindung tränken. Nur die Natur sei Wahrheit.

> Der Einbildung den Durst zu stillen,
> Das kannst du zwar, Mythologie!
> Auch konntest du des Römers Busen füllen,
> Ihm warst du mehr als Phantasie.
> Ich trinke gern aus deinem Becher,
> Wenn Ramler oder Uz ihn füllt;
> Das Herz nur ist für ihn ein Sieb voll Löcher,
> Wenn schon der Quell der Liebe quillt;
> Sonst neigt auf Amors Wunderdinge
> Die Römerin ihr Herz und Ohr;
> Ich aber bin ein deutsches Mädchen! singe,
> Du deutscher Mann! mir Wahrheit vor.

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 24 05 02 002 1